Heidelberg

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR KÜNSTLER • KUNSTFREUNDE UND SAMMLER •

HEFT 1

JAHRGANG 21 • ERSTES JANUARHEFT 1929

KLINKHARDT UND BIERMANN VERLAG

LEIPZIG • BERLIN

Gegründet 1856

AUSSTELLUNG

ANTIKER BOISERIEN

XVIII. JAHRHUNDERT

FLATOW & PRIEMER

BERLIN W 10 VIKTORIASTR. 29

EDGAR WORCH

vorm. LUDWIG GLENK

Antiquitäten

Spezialität: Alt-China

Direkter Import

Ankauf Verkauf

BERLIN / TIERGARTENSTR. 2

NOLLENDORF 4471/4472

Printed in Germany

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT
FÜR KÜNSTLER / KUNSTFREUNDE UND
SAMMLER

HERAUSGEGEBEN VON

PROFESSOR Dr. GEORG BIERMANN

IN BERLIN

*

XXI. JAHRGANG 1929

KLINKHARDT & BIERMANN VERLAG / LEIPZIG

C 4821 13

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

C 482 1-B
2/1
1929

INHALTS-VERZEICHNIS

AUFSÄTZE

Baldass, Ludwig, Die Wiener Tafelmalerei von 1410—1460 ..... I. 65, II 127
Ben-Gavriël, M. Y., Das Grab des Nikanor 227
Biermann, Georg, Oskar Kokoschka 17
— Hoetgers Denkmal der Arbeit 49
— Wilhelm v. Bode † 153
— Ernst Barlach 194
— André Derain 230
— Tizians Judith mit dem Haupte des Holofernes 317
— Der Maler Hans Meid 466
— Alte italienische Möbel 518
— Ein wiedergefundenes Bildnis des Jacques Louis David 667
Burchard, Ludw., Die Begegnung zweier Feldherren von Rubens 378
Colombier, Pierre du, Die schönen Einbände der Pariser Bibliotheken 291
— Griechisch-buddhistische Plastik im Musée Guimet 404
— Der Fall Courbet 542
Colin, Paul, Rik Wouters 379
Deusch, Werner R., Mittelalterliche Plastik Italiens 425
Eichhorn, Kurt v., Ein wiedergefundenes Altarwerk Pordenones 337
Freund, Frank E. Washburn, Altmeister-Ausstellungen in New York 190
— Rembrandts Aristoteles mit der Büste des Homer 463
Friedländer, Max J., Der Meister des Angrer-Bildnisses 1
— Neues über den Meister Michiel und Juan de Flandes 249
— Jan van Eycks Altar aus Ypern 432
— Meister Quentins Persönlichkeit 569
Giedion, S., Sitzgestaltung 54
— Lebendiges Museum 103
Göbel, Heinrich, »Das Leben Urbans VIII.« Eine Teppichserie aus der Manufaktur des Kardinals Barberini 305
Grimschitz, Bruno, Die Moderne Galerie in Wien 481
Grohmann, W., Georges Braque 576
Gronau, Georg, Über ein Jugendbildnis des Kardinals Alessandro Farnese 41
Gutmann, Anny, J. B. S. Chardin (1699—1779) 637
Holzhausen, W., Die Ausstellung »Werke Erzgebirgischer Goldschmiedekunst im König-Albert-Museum in Zwickau« 107
Klar, Martin, Die Tabatieren Friedrichs des Großen 7
Klinkhardt, Herbert, Ein moderner Ozeandampfer 436
Kühnel, Ernst, Die Mosaiken der Omayadenmoschee in Damaskus 633
Leporini, Heinrich, Französische Kunst aus vier Jahrhunderten 699
Marle, Raimond van, Ein Bildnis des Giorgione 100
— Die Sammlung Joseph Spiridon 177
Mayer, A. L., Zu dem Werk des Greco 537
Meier-Graefe, J., Der Figurenmaler Corot 601
Metz, Peter, Ein Wandgemälde im Stile Grünewalds 281
Nebelthau, E., Henry Roessingh 522
Neugass, Fritz, Giorgio de Chirico 641
— Henry de Waroquier 669

Paatz, Walter, Ausstellung kirchlicher Textilkunst in Stockholm 121
Paetow, Karl, Mittelalterliche Kunst aus Waldeck 513
Ringler, Josef, Der Meister des Angrer-Bildnisses 665
Roeder, Günther, Eine Ausstellung ägyptischer Kunst in Berlin 156
Rosenthal, Erwin, Eine wiedergefundene Miniatur Jacob Elsners von Nürnberg 701
Salmony, Alfred, Die künstlerische Höhe der chinesischen Grabstatuetten 312
Scharf, Alfred, Die Meister des holländischen Interieurs 217
— Die Primitiven der Sammlung Cremer 255
— Alte Malerei aus Rheinisch-Westfälischem Privatbesitz 369
— Das Tiepolo-Zimmer des Palazzo Porto in Vicenza 457
— Ein Frauenbildnis des Pompeo Batoni 488
— Meisterzeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts 611
— Eine Darstellung des Sündenfalls von Lucas Cranach d. J. 697
Scheyer, Ernst, Neue Werke von Georg Minne 262
Schottmüller, Frida, Bildwerke und Ausstattungsstücke der Sammlung Eduard Simon 489
Schütz Wolff, Johanna, Die Widdersphinxe von Karnack 435
Steinbart, Kurt, Zur Spätzeit des Jacob Cornelisz 97
Waldmann, E., Italienisches Rokoko in Venedig 608
Weiss, E. R., Erste Begegnung mit Edgard Tytgat 77
Wertheimer, Otto, Ein oberrheinisches Mystikerkreuz um 1400 73
Wescher, Paul, Eine Miniaturlandschaft des Benedetto Padovano im Berliner Kupferstichkabinett 345
Winkler, Friedrich, Eine heilige Familie von Cornelis Massys 401
Wolfradt, Willi, Danziger Bildnisse von Otto Dix 136
— Willi Baumeister 287
— Hundert Jahre Berliner Kunst 348
— Lautrec, Der Mensch und das Werk 407
Zuntz, Dora, Denkmäler altrussischer Malerei 164

KLEINE BEITRÄGE

Bibliopolis, Das Sammeln von Bucheinbänden 656
Freund, F. E. W., Vom amerikanischen Markt 149
— Vom New Yorker Markt 333
— Die Ausstellung altholländischer Malerei in Detroit 704
Kümmel, Otto, Die Versteigerung der Sammlung Fujita 397
Riesebieter, O., Die Erfurter Jahrtausend-Ausstellung 547
— Die Thüringer Fayence-Ausstellung 547
Rudolph, M., Erfurter mittelalterliche Textilien 548
Scharf, Ein Florentiner Straßenbild des Bacchiacca 115
Schwabacher, S., Neuerwerbungen für Liebighaus und Städel in Frankfurt a. M. 583
Waldmann, Emil, Der neue deutsche Taler und seinesgleichen 526
Wilm, Hubert, Die neuen Räume im Münchner Residenz-Museum 674

RUNDSCHAU

SAMMLUNGEN

Aachen. Couven Museum . . 498
Amsterdam. Rijksmuseum. Neuerwerbung 265
Avila. Museum 295
Berlin. Antiquarium. Neuerwerbung 413
— Archäologisch. Institut. Hundertjahrfeier 294
— Asiatisches Museum. Neuerwerbung 497
— Islamische Abt. d. Kaiser-Friedrich-Museum. Neuerwerbung 413
— Kaiser-Friedrich-Museum. Ein neuer Rembrandt. 497, 615
— Kupferstich-Kabinett. Neuerwerbung 439
— — Dürer-Erwerbung 510
— Märkisches Museum. Neuerwerbungen 265
— Nationalgalerie. Neuerwerbung 353
— — Bildnissammlung 439
— Pergamon-Museum 293
— Schloßmuseum. Neuerwerbungen 265
Brüssel. Musée Moderne . . . 648
Detroit. Art Institute. Neuerwerbungen 480
— Museum. Neuerwerbung . . 141
Dresden. Staatliche Museen . 236
Elberfeld. Museum . . 237, 498
Erfurt. Städtisches Museum . 109
Essen. Folkwang-Museum. Eröffnung 321
Faenza. Keramik-Kongreß . 420
Florenz. Kunsthistorisches Institut 230, 480
Frankfurt a. M. Zum Zwanzigsten Geburtstag der Liebig-Sammlung 647
Köln. Wallraf-Richartz-Museum. Neuordnung . . . . . —
Königsberg. Museum. Neuerwerbung 413
Kopenhagen. Museum. Neuerwerbung 265
Heidelberg. Bürklin-Wolf-Stiftung im Kurpfälzischen Museum 383
Leipzig. Museum 237
London. National Gallery. Neuerwerbung 109, 383
Madrid. Prado-Museum . . . 81
— — Neuerwerbungen . 296, 470
— — Neuordnung 498
Mannheim. Städtische Kunsthalle 266
Moskau. Eremitage. Zehnjahrfeier 296
München. Städtische Galerie. 353
München-Gladbach. Walter-Kaesbach-Stiftung . . . 81
Neapel. Neues Kunstgewerbemuseum 280
New York. Metropolitan Museum. Stiftung Havemeyer. 140
— Museum für Moderne Kunst 616
— Wolkenkratzer-Museum . . . 648
Nürnberg. Germanisches Museum. Holbein-Erwerbung . 354
— Moderne Galerie. Neuordnung 141
— — Neuerwerbung 385
Oslo. Kunstindustriemuseum. Neuerwerbungen 265
Paris. Louvre. Neuordnung . 469
— Luxembourg Museum. 240, 551
Parma. Kgl. Institut für Kunst 470
Pisa. Kunsthistorisches Institut 420
Prag. Rudolfinum. Die Zukunft des 440
Straßburg. Kunstmuseum. Greco 424
Stuttgart. Museum. 2 Neuerwerbungen 394
Ulm. Barockmuseum 614
Wien. Belvedere. Die Moderne Galerie 441
— Kunsthistorisches Museum. Neuerwerbungen 266
— Österreichische Galerie. Neuerwerbungen 58
— Österreichisches Museum für Kunst und Industrie. Schaffung einer asiatischen Abteilung 386
Wiesbaden. Museum 648
Tokio. Museum. Wiederaufbau 510
Toledo. Ein neues Museum . 140

AUSSTELLUNGEN

Aachen. Primitive Gemälde aus Aachener Privatbesitz im Suermondt-Museum 152
Amsterdam. Alte Kunst im Rijks-Museum 442
— Alte Meister im Rijks-Museum 391
Antwerpen. Alte Malerei bei S. Hartveld 456
— Flämische Kunst 695
— Permeke im Salon »Kunst van Heden« 418
Barcelona. Entwicklung der spanischen Kunst im Nationalpalast 471
Barmen. Wolff-Ebenrod, F. v., im Kunstverein 498
Berlin. Ägyptische Kunst bei Dr. Burg 120
— Allgemeine Ausstellung bei Flechtheim 442
— Altberliner Festkarten in der Staatlichen Kunstbibliothek. 386
— Antike Möbel bei Gerson . 511
— Antike Rahmen im Künstlerhaus 296
— Akademie-Ausstellung 356, 617
Berlin. A. U. A. im Glaspalast 649
— Bali b. Neumann-Nierendorf 242
— Band, Max, bei Casper . . . 201
— Baumeister, Willi, b. Flechtheim 143
— Beckmann, Max, bei Flechtheim 59
— Belling bei Flechtheim . . . 355
— Bibermann, Eduard, bei S. Margulies 268
— Birkles, Albert, bei Gurlitt . 322
— Blaue Vier bei Möller . . . 584
— Brill, E., bei Hartberg . . . 554
— Brockhusen, v., bei Möller. 355
— Buchheister, Carl, bei Flechtheim 322
— Calder bei Neumann-Nierendorf 242
— Cézanne in Paris. Seit, bei Flechtheim 597, 708
— China-Bohlken 240
— Chinesische Kunst in der Akademie der Künste . 25, 82
— Das schöne Berlin im Schloß 321
— Derain bei Flechtheim . . . 118
— Deutsche Kunstgemeinschaft im Schloß 60, 617, 708
— Deutsche Maler 1780—1850 bei H. Helbing 355
— Deutsche Städtebilder und Landschaften im Verein Berliner Künstler 415
— Deutsche Volkskunst in der Staatl. Sammlung für deutsche Volkskunde 619
— Deuticke-Syabo, Christa, bei Wiltscheck 60
— Die Frau v. heute, im Verein der Künstlerinnen 677
— Die schöne Tasse, i. d. Staatlichen Porzellan-Manufaktur 678
— Ehmcke, F. H., und der Ehmckekreis im ehemaligen Kunstgewerbemuseum. . . . 709
— Ererbtes Talent bei Wasservogel 415
— Ernst, Max, bei Flechtheim. 169
— Faksimile-Drucke des Verlages Piper u. Co. in der Sezession 554
— Le Fauconnier bei Thannhauser 354
— Feibusch, Hans, bei Wiltscheck 111
— Felixmüller, C., bei Gurlitt. 201
— Film und Foto im früheren Kunstgewerbemuseum. . . . 619
— Fotographie der Gegenwart bei Neumann-Nierendorf . . 298
— Französische Graphik im ehemaligen Kunstgewerbemuseum 200
— Französische Zeichnungen, Ein Jahrhundert bei Paul Cassirer 730
— Freytag, Erwin, bei Casper 322

Berlin. Fritsch, E., bei Hartberg 355
— Gesicht von Berlin im Verein Berliner Künstler 298
— Gordine, D., bei Flechtheim 553
— Gogh, V. van, aus der Sammlung Kröller im Kronprinzenpalais 27
— Großmann, L. W., bei Hartberg 143, 170
— Großmann, R., bei Flechtheim 355
— Grosz, George, bei Bruno Cassirer 143, 169
— Grünewald, 1. Durchgangssaal vom alten zum neuen Museum 39
— Hauptmann, Ivo, bei Dr. Gold 85
— Hefter, E., bei I. Casper . . 554
— Holländische Interieurs bei Dr. Schäffer 214
— Holländische Graphik bei Wertheim 201
— Huber, Ernst, bei Hartberg 299
— Innenbau bei Wertheim . . . 386
— Jacob, J., im Märkischen Museum 387
— Jaeckel, W., bei Hartberg . 355
— Japanische Tuschbilder, bei Tikotin 679
— Japanische Wandschirme bei Tikotin 506
— Juryfreie Kunstschau im Ausstellungspark 528
— Junge Künstler bei Wertheim 59
— Junge Künstler im Reckendorf-Haus 677, 708
— Kartellausstellung im Schloß Bellevue 321
— Klee bei Flechtheim 617
— Kogan, Moissey, bei Flechtheim 39
— König, Leo v., bei Flechtheim 322
— Kosinzova, Lubov, bei Wasservogel 242
— Kronenberg, F., bei Flechtheim 553
— Kroner, Kurt, bei Thannhauser 28
— Krop, Hilda, bei Möller, . . 201
— Kunst und Technik im Verein Berliner Künstler 85
— Kubin bei Wertheim, ... 299
— Kultbauten im Künstlerhaus 528
— Laboureur, J. E., in der Modernen Galerie Wertheim, . 554
— Ladengast, W., bei Gurlitt . 322
— Landhaus und Garten bei Friedmann und Weber . . . 268
— Landschaftsaquarelle in der Modernen Galerie Wertheim 500
— Lasko bei Wasservogel . . . 554
— Leibl in der Akademie 111, 268
— Lehmbruck bei Ferd. Möller 143
Berlin. Liebermann, Max, bei Bruno Cassirer 84
— Lindgens, Walter A., bei Neumann-Nierendorf 169
— Mataré, Ew., bei Möller . . 650
— Matisse bei Thannhauser . . 566
— Mathéy, G. A., in der Staatlichen Kunstbibliothek . . . 243
— Menzel im Kupferstichkabinett 322
— Meseck, F., bei Möller . . . 528
— Modersohn, Paula, bei Möller 527
— Molzahn, Joh., bei Flechtheim 322
— Moualla, Filkret, bei Casper 500
— Munch bei Möller 299
— Nadel, Arno, bei Hartberg . 678
— Niemeyer-Hollstein in der Kunststube 679
— Nolde im Kronprinzenpalais 386
— Nußbaum, Felix, bei Casper 143, 170
— Oppler, Ernst, in der Sezession 387
— Pechstein, Max, bei Hartberg 111
— Pressezeichner, in der Modernen Galerie Wertheim . . 678
— Porträts im Verein Berliner Künstler 201
— Porza 708
— Rembrandt i. d. Akademie . 716
— Rohlfs, Christian, bei Ferd. Möller 27
— Russische Ikonen im ehemaligen Kunstgewerbemuseum 119, 143
— Radecki, S. v., bei J. Casper 554
— Salon des Bibliophiles bei Flatow und Priemer. 585
— Schneider-Kainer, Lene, bei Hartberg 60
— Scholz, Werner, bei Neumann-Nierendorf 169
— Schwarz, Heinrich, bei Neumann-Nierendorf 170
— Seewald, Rich., bei Thannhauser 28
— Sezession 241, 648
— Strecker, P., bei Flechtheim 553
— Stuhl, Der, in der Staatlich. Kunstbibliothek 268
— Tessenow, Prof. Heinr., bei Groschkus 356
— Tischler, Viktor, b. J. Casper 678
— Toile de Jouy bei Gerson . 336
— Thorak, Joseph 678
— Trumpp, Rolf, bei Weber . 322
— Verein Berliner Künstler, im Künstlerhaus 677
— Verein d. Künstlerinnen 60, 268
— Walter, K., bei Hartberg . 619
— Zille in der Nationalgalerie . 476
Bremen. Bremisches Silber im Focke-Museum 418
Bremen. Moderne Kunst in d. Kunsthalle 502
— Niederländische Malerei des 17. Jahrh. im Graphischen Kabinett 152
Breslau. Akademie-Ausstellung 86
— Judentum in der Geschichte Schlesiens, i. Kunstgewerbemuseum 170
— Willmann, Michael, für das Jahr 1930 511
— Wohnung und Werkraum im Messehof 503
Brüssel 150
— Englische Malerei im Palais des Beaux Arts 215
— Englische Retrospektive im Musée Moderne 617
— Ensor, J., im Palais des Beaux Arts 141
— Klee, Paul, im Le Centaure 142
— Holl. Stilleben d. 17. Jahrh. im Palais des Beaux Arts . . 270
— Minne, G., bei Giroux . . . 617
— Sintenis, Renée, im Le Centaure 142
— Smet, G. de, in der Galerie Giroux 142
Budapest. Ausstellung der französischen Avant-garde Künstler 168
— Nürnberger Kunst, in Budapest. 680
— Rippl-Rónay im Ernst-Museum 143
Chemnitz. Alte Holländer bei Gerstenberg 529
— Schmidt-Rottluff in der Kunsthütte 652
Danzig. Kirchliche Gewänder und Stickereien 631
— Paramentenschatz der Danziger Marienkirche im Stadtmuseum 530
— Schmidt-Rottluff im Stadtmuseum 145
Dessau. Klee, P., im Anhaltischen Kunstverein 623
Detroit. Chinesische Ausstellung im Kunstinstitut . . . 716
— van Dyck im Institute of Arts . . . 215, 248, 327, 631
— Französische gotische Kunst im Museum 32
— Leihausstellungen i. Museum 620
Dresden. Berliner Sezession im Kunstverein 113
— Cassel, Pol, in der Fides . . 113
— Crodel, Ch., bei Kühl . . . 683
— Grosz, G., bei Fides 586
— Impressionisten bei Arnold . 446
— Ital. Landschaften nordischer Künstler im Kupferstichkabinett 384
— Kriegel, Willy, i. d. Fides 388
— Kunstgenossenschaft 446

Dresden. Künstlervereinigung 446
— Macke, A., in der Fides . 682
— Marcks, Gerh., b. Kühl . . 683
— Munch, E., bei Arnold . . . 113
— Neue Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz im Sächs. Kunstverein 268
— Renaissance und Barock aus Kölner Privatbesitz 679
— Sezession, Zehn Jahre im Sächs. Kunstverein 388
— Verworner, L., bei Kühl . . 446
— Wolff, G. H., in der Fides 446
Duisburg. Barlach, Ernst, im Museumsverein 146
— Jansen, F. M., im Museumsverein 205
— Musik in der darstellenden Kunst der Gegenwart im Museumsverein 446
— Rodin im Museumsverein . . 586
— Schrimpf, G., im Museumsverein 205
Düsseldorf. Alte Kunst aus Rheinischem Privatbesitz im Kunstverein 215
— Alte Meister bei Bammann 144
— Baumeister, Willi, b. Flechtheim 270
— Gotische Plastik im Kunstmuseum 391
— Hundertjahrfeier des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen 362
— Ital. und spanische Meister d. 14.—18. Jahrh. b. Bammann 362
— Lebende, deutsche Kunst bei Flechtheim 363
— Meisterwerke deutscher und französischer Malerei des 19. Jahrh. im Kunstverein 587, 630
— Mühlig, Hugo, bei J. Stern . 205
Elberfeld. Marées, H. v., Handzeichnungen 556
Erfurt. Feininger, L., im Kunstverein 144
Essen. Garten und Blume im Folkwang-Museum 418
Frankfurt a. M. Beckmann, Max, im Kunstverein . . . 652
— Derain bei Kahnweiler . . . 364
— — b. M. Goldschmidt u. Co. 364
— Dix, Otto, bei Trittler . . . 271
— Ewald bei Schames 444
— Fresken im China-Institut . 271
— Jubiläumsausstellg. d. Kunstgewerbeschule im Kunstverein 364
— — bei Schames 364
— Luthmann, H., bei Trittler 392
— Manolo bei Flechtheim und Kahnweiler 271
— Marées, H. v., bei Trittler 444
— Masereel bei Trittler 444
— Meisterzeichnungen i. Städel 442
Frankfurt, a. M., Müller, Viktor, im Kunstverein . . 500
— Roederstein, O. W., i. Kunstverein 271
— Toulouse-Lautrec bei Mario Uzielli 271
— Woelcke, Heinz, bei Schneider 444
— Wuester, Adolf, b. Schames 271
Glasgow. Franzosen bei Alex Reid und Lefèvre Ltd. . . . 243
Halberstadt. Jubiläumsausstellung im Kunstverein . . 445
Halle. Thiersch, P., im Kunstverein 417
Hamburg. Neue Gestaltung im Kunstverein 202
Hannover. Herbstausstellung im Kunstverein 623
— Munch in der Kestner-Gesellschaft 623
— Zehn junge deutsche Maler in der Kestner-Gesellschaft . 86
Kassel. „Neue Kunst" im Orangerieschloß 502
Kiel. Nordisch-Deutsche Woche in der Kunsthalle 363
— Nordische Malerei und Plastik im Kunstverein 393
— Nordische Volkskunst im Thaulow-Museum 448
Köln. Adler, Jankel, bei Dr. Becker 298
— Alte Meister bei Malmedé und Geisendörfer . . . 536, 586
— Breker, Arno, bei Abels . . 328
— Ikonen und Fresken in den Ausstellungshallen 390
— Indochinesische Textilien im Kunstgewerbemuseum . . . 297
— Kogan, M., bei Abels . . . 206
— Kokoschka bei Abels . 64, 243
— Kollwitz, Käthe im Kunstverein 556
— Leckwycks, Edith van, bei Abels 328
— Leibl im Wallraf-Richartz-Museum 64, 200
— Moderne Abteilung in den Ausstellungshallen 389
— Moderne Kunst aus Kölner Privatbesitz im Kunstverein 60
— Nachformung plastischer Bildwerke 504
— Österreich. Wohnkultur von 1815—1840 in den Ausstellungshallen 390
— Raum u. Wandbild i. Kunstverein 206
— Renaissance und Barock aus Kölner Privatbesitz 679
— Seiwert, F., bei Becker . . 556
— Sintenis bei Abels 556
— Schätze aus Kölner Museen in den Ausstellungshallen . . 390
— Wachsende Wohnung in den Ausstellungshallen 390
Köln. Zeitgenössische belg. Kunst im Kunstverein . . . 298
Kopenhagen. Dürer im Statensmuseum for Kunst . . . 532
Leningrad. Kustodjeffschau im Russischen Museum . . . 119
London. Alte Meister bei Colnaghi u. Co. 414
— — b. Thos. Agnew u. Son 415
— Angewandte Kunst im Landsdowne House 168
— Armstrong, F., in der Leicester Galleries 620
— Bloxham, G., in der Brook Street Galleries 621
— Canaletto bei Spink u. Son 414
— Chinesisches Porzellan bei Edgar 368
— Engl. Künstler bei Paul Guillaume 652
— Fisher Prout, Margaret, bei Messrs Arthur Tooth . . . 680
— Franz. Gemälde bei A. Tooth & Sons 473
— Franz. Kunst der Gegenwart in den Leicester Galleries . 449
— Französische Meister des 19. Jahrh. in der Lefèvre Galleries 414
— Gemälde 45, im Barbizon House 680
— Guillaume, P., Gallery . . . 556
— Holländische Kunst in der Royal Academy 60
— Italien. Ausstellung 1930 im Burlington House 214, 503, 631
— Kennington, E., in den Leicester Galleries 620
— Keramische Erzeugnisse in d. Beaux Arts Gallery . . . 709
— Künstlergruppe in den New-Burlington Galleries 621
— Loutreuil, Maurice, in d. St. Georges Galleries 680
— Lund, Henrik, i. d. Leicester Galleries 680
— Meisterwerke des 18. Jahrh. u. einige Franzosen in The French Gallery 652
— Moderne französische Meister in der Lefèvre Galerie . 449
— Moderne Gemälde und Kupferstiche von Meistern des 15. und 16. Jahrh. in der Goupil-Gallery 473
— Moderne Meister in der Fine Art Society 621
— Moderne Keramiker b. Colnaghi 709
— Pissaro, in d. Leicester Galleries 680
— Pompon, F., in der St. Georges Galerie 472
— Royal Society of Portrait Painters, in d. Grafton Galleries 680

London. Rushburg, A. R. A., bei James Connel 709
— Schneider-Kainer, L., in den Lefèvre Galleries 621
— Smith, Matthias, bei Messrs. Tooth 652
— Stewart, Carstairs, b. Knoedler & Co. 472
— Winterausstellung im Burlington Fine Arts Club . . 110
— Wright, C., in d. Claridge Gallery 680
— Zeichnungen englischer und franzōs. Bildhauer in der Georges Galerie 473
Madrid. Mengs, Rafael, im Prado 326
Mannheim. Handwerkskunst im Zeitalter der Maschine in der Kunsthalle 32
— Badisches Kunstschaffen der Gegenwart in der Kunsthalle 418
— Masereel, Frans, i. d. Kunsthalle 683
Marseille. Daumier 64
München. Alte Sezession. . . 471
— Architektur bei den Juryfreien 323
— Blum, Hans, in der Neuen Galerie 554
— Bock, H., in der Juryfreien 554
— Caspar, K., Caspar, Filser, M., im Kunstverein 394
— Caspar, Filser, Frau, b. Caspari. 203
— Corinth, L., in der Sezession. 394
— Edlinger, J. G., bei Paulus 112
— Faistauer, A., bei Caspari . 394
— Feuerbach in der Pinakothek 95, 554
— Fotoschau bei Paulus 112
— Geibel bei Goltz 203
— Glaspalast 471
— Goltz bei Goltz 203
— Graphische Kostbarkeiten aus dem ausgehenden Mittelalter in der Pinakothek 552
— Haider im Graphischen Kabinett 324
— Hofer, Carl, bei Caspari . . 322
— Ingres bis Picasso im Graphischen Kabinett 456, 472, 554
— Internationale Plakatschau . 554
— Junge Pariser und Münchner Künstler bei Heinemann 112
— Juryfreien, Die 203, 471
— Koelle bei Caspari 322
— Künstlerbund der Unabhängigen im Ausstellungspark . 394
— Macke, Aug., im Graphischen Kabinett 203
— Moholy bei Goltz 203
— Müller, Otto, im Graphischen Kabinett 112
— Münchner Bildnisse v. 1750 bis 1900 im Glaspalast. . . . 360
— Münchner Kunst vor 100 Jahren in der Neuen Pinakothek 552, 554
— Neue Sezession 323, 471
— Persische und indische Miniaturen im Graphischen Kabinett, G. m. b. H. 324, 393
— Rinck, G., bei Rinck . . . 394
— Renner, Paul, bei Goltz . . . 112
— Scharl, Jos., in der Juryfreien. 554
— Schultz-Matan bei Goltz. . . 394
— Thoma in der Ludwigsgalerie 597
— Thöny, Wilhelm, bei Caspari. 111
— Westermayer im Graphischen Kabinett 472
— Wopfner, J., in der Ständigen Kunstausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft. 499
— Zerbe, K., bei Caspari . . . 472
— Zoneff, Kyrill, bei Caspari 111
New York. Alte Graphik bei Knoedler und Agnew 114
— Alte Meister bei Kleinberger 114
— China bei Dr. O. Burchard & Co. 266
— Cranach, bei von Diemen . 178
— Fläm. Primitive bei Kleinberger 620
— Franzosen und Engländer d. 18. Jahrhunderts bei J. Seligmann 114
— Franz. Gemälde d. 18. Jahrhunderts bei Wildenstein. . 268
— Französische Malerei, bei de Hauke 684
— bei Reinhardt 684
— in der Navhouse Galleries . 685
— Glasmalerei, alte, bei Demotte. 266
— Leihausstellung Frühflämischer Malerei b. Kleinberger 650
— Moderne Kunst bei Reinhardts / Brummer / Daniel. . 114
— Persische Miniaturen, Sammlung Demotte 694
— Primitiven aus Sigmaringen, Die, bei A. S. Drey 114
Nürnberg. Feuerbach, A., in der Städtischen Galerie . . . 503
— Fränk. Fayencesammlung im Rathaus. 502
Paris. l'Art francais Indépendant. 240
— Bassano bei Sambon 444
— Chardin im Théatre Pigalle 622
— Chintreuil bei Loranceau . 325
— Cognacq-Jay-Museum im Samaritaine 390
— Courbet i. Palais des Beaux Arts. 357
— Delacroix (im Jahre 1930). 510
— Deutsche Graphik in der Bibliothèque National 39
Paris. Dufy bei Bernheim jeune 444
— Friesz bei Georg Bernheim 444
— Gromaire, Marcel, bei Bernheim jeune 240
— Guillaume, Paul, Privatsammlg. bei Bernheim jeune 359
— Idealisierte Köpfe bei Sambon. 358
— Internationaler Salon des Buches bei Demotte 391
— Jetzige klassische Schule Japans im Musée du Jeu de Paume 505
— Kandinsky bei Zak 215
— Klee, Paul, bei Georges Bernheim 118
— Lübbers, Adriaan, bei Zack . 240
— Matisse in Le Portique . . . 622
— Morisot, Berthe, bei Bernheim jeune 325
— Mosaiken aus Damaskus im Musée des Arts décoratifs. . 622
— Pissarro, 1930 in Luxembourg u. Orangeriemuseum 719
— Robert, Hubert, b. Cailleux, 324
— Schweden, Die 325
— Valadon, Suzanne, bei Bernier. 240
— Wandteppiche d. Renaissance in der Manufacture des Gobelins. 358
— Zeichnungen des 17. Jahrhunderts im Maison-Lafitte. 444
Pittsburg. Beckmann, M. . . 664
Posen. Polnische Kunst der Gegenwart in der Landesausstellung 530
Prag. Der hl. Wenzel in der Kunst. 474
— Hagenbund in der Manes . . 588
— International Tiefdruckausstellung im Kunstgewerbemuseum 711
— »Manes« bei Rubeš. 474
— Meisterbildnisse des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Prager Privatbesitz im Kunstverein. 587
— Mitgliederausstellung d. Manes 653
— Moderne deutsche Graphik im Kunstverein. 474
— Alte Meister im Kunstkring 664
— Sezession im Kunstverein . 710
Rotterdam. Alte Meister im Kunstkring 664, 685
Sevilla. Alte Kunst im Pabellon Real, Palacio de Bellas Arte, Palacio de Arte Antiguo. 470
— Portugiesische Wandteppiche auf d. Ibero-Amerikanischen Ausstellung 151

Stuttgart. Deutsche Barock-Handzeichnungen im Kupferstich-Kabinett 394
— Film und Foto im Pankok-Bau 394
— Inkunabeln im Kupferstich-Kabinett 394
— Perlmutter-Ausstellung im Landesgewerbemuseum . . . 530

Ulm. Nachbildung frühmittelalterlicher Buchmalerei, im Museum 686

Venedig. Venezianische Gemälde im 18. Jahrh. im Museo Correr 419

Warschau. Deutsche zeitgenössische Kunst in der Resursa Obywatelska 172

Wien, Benedeck, P., im Künstlerhaus 555
— Holländische Kunst 1850 bis 1929 im Künstlerhaus . . . 621
— Jindra, Jaromir, b. Lechner 114
— Fotographie der Frühzeit in der Österreichischen Galerie 29
— Künstlerisches Gestalten des Kindes in der Sezession . . . 114
— Kunstschau 206
— Lendecke, Otto, im Österreichischen Museum f. Kunst und Industrie 272
— Liebermann, Max, im Künstlerhaus 272
— Mayer-Märton in der Neuen Galerie 31
— Prominente deutsche Künstler bei Würthle 709
— Russische Ikonen im Hagebund 555
— Schmutzer, F., in der Sezession 555
— Slevogt, M., im Hagebund 113
— Wickenburg, Alfred, in der Modernen Galerie 31

Zürich. Abstrakte und surrealistische Malerei i. Kunsthaus 711
— Barraud im Kunsthaus . . 328
— Basler Kollektivgruppe Rot-Blau bei Aktuarius 204
— Breslau, Luise, im Kunsthaus 328
— Coray-Stoop-Sammlung bei Dr. Störi 511
— Dix, Otto, b. Wolfsberg 152, 204
— Hofer im Kunsthaus 204
— Koller, Rudolf, im Kunsthaus 203
— Lüthy im Kunsthaus 328
— Masereel, Franz, bei Forter 329
— Morgenthaler im Kunsthaus 328
— Neue Optik im Kunsthaus . 532
— Russisches Kunstgewerbe im Kunstgewerbemuseum . . . 329

PERSONALIA

Abramowski, Dr. P. 623
Bachruschin, A. A., † . . . 451
Bodmer, Dr. H. 330
Bourdelle, E.-A., † 588
Brümmer, N. L. 425
Christoffel, Ulrich 89
Cohn, Dr. W. 451
Dean, Dr. Bashford, † 146
Dirksen, Dr. 330
Djagilev † 557
Doucet, Jacques, † 720
Dowdesdell, † 694
Duveen, Sir Joseph 176
Friedländer, Max J. 173
Frimmel, Theodor, † 40
Gall, Dr. Ernst 655
Giedion, S. 147
Graul, Prof. Dr. 450
Gnoli, Graf Umberto 280
Habermann, Hugo v., † . . 207
Hautecœur, L. 452
Heinemann, Th., † 368
Henkell, Otto, † 450
Herrmann, Curt, † 556
Heseltine, J. P. 216
Heydt, Freiherr A. v. d., † . 566
Hiersemann, Karl, † 40
Hübner, Dr. P. G. 655
Jakulov, G. B., † 89
Lehmann, Prof. W. 475
Lehmbrucks 10 jähriger Todestag 146
Lessing, Dr. F. 451
Liechtenstein, Fürst Johannes II, † 176
Lill, Prof. Dr. G. 655
Loeske, Albert, † 566
Mascha, Dr. Ottokar, † . . . 147
Masson, Ch. 452
Metternich, Dr. Graf, . . . 32
Mycielski, Graf Georg, † . 89
Noakowski, St., † 147
Oppler, Ernst, † 207
Ostrouchoff, J. Ss., † . . 590
Pechmann, Freiherr v. . . . 330
Pellerin, Auguste, † 720
Preuß, Prof. Th. 475
Riemerschmid, Geh.-R. . . 32
Rohe, Mies van der 32
Rosenthal, Jacques 422
Ruhemann, Hellmuth 655
Scheffler, Karl 146
Schenk z. Schweinsberg, Dr. 330
Schubring, Paul 89
Schuchhardt, Geh. C. . . . 475
Seidel, Paul, † 713
Siple, W. H. 557
Teupser, Dr. W. 450
Trog, Hans, † 88
Waetzoldt, W., Generaldirektor 330, 451
Walcher, Alfred, Ritter von Molthein, † 146
Waldschmidt, Dr. E. . . . 451
Warburg, Aby, † 654
Wenck, Prof. Ernst, † 146
Wichmann, Dr. 450
Wiese, Dr., Direktor . . 272, 623
Wille, Baurat W., † 450
Zille, Heinrich, † 475

KUNST-LITERATUR

Die Besprechungen des Sonderheftes Kunstliteratur III, das im Oktober 1929 erschienen ist, tragen den Vermerk [S-H 3].

Alexandre, Arsène Botticelli (Scharf) 274
Avermaete, Roger, La gravure sur bois moderne de l'occident (Anton Reichel) [S-H 3] 47
Benesch, Otto, Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina (Kurt Steinbart) [S-H 3] 32
Bernt, Walter, Sprüche a. alten Gläsern (Robert Schmidt) [S-H 3] 31
Biermann, G., O. Kokoschka, (Roh). 688
Bilderhefte d. Deutschen Ostens (Biermann) 715
Bloßfeldt, K., Urformen d. Kunst (Schwabacher) 624
Borenius, Tancred, Tristan, E. W., Englische Malerei des Mittelalters (P. Clemen) . . 395
Boreux, Charles, L'art Egyptien (Walther Wolf) [S-H 3] 40
Böttiger, John, Tapisseries à figures des XVI. et XVII. siècles appartenant à des collections privées de la Suède (Göbel) 365
Bremmer, H. P., Egyptische Kunst uit het Museum te Leiden (W. Wolf) 366
Casson, Stanley, Some modern sculptors (Herb. Klinkhardt) [S-H 3] 46
Cantinelli, R., Joseph Bernard (Sascha Schwabacher) [S-H 3] 46
Clouzot, Henri, Histoire de la Manufacture de Jouy et la toile imprimé en France (Heinrich Göbel) [S-H 3] . 28
Cohen, Dr. Walter, Herausgeber Wallraf-Richartz-Jahrbuch (Eberlein) 208
Cohn-Wiener, Ernst, Asia (M. Wegner) [S-H 3] . . . 45
Colombier, P. du, Decamps (Scharf) 396
Consentius, E., Die Typen d. Inkunabel-Zeit (F. Reichmann) [S-H 3] 35

Contenau, Georges, L'Art de l'Asie occidentale ancienne (Walther Wolf) [S-H 3] . 41
Conway, Martin, Giorgione (Raimond v. Marle) [S-H 3] 19
Dahl, Svend, Geschichte des Buches (A. Reichel) [S-H 3] 34
Degering, H., Die Schrift (J. Kirchner) [S-H 3] . . . 36
Dtsch. Museumsführer (Scharf) 90
Deutsche Theaterausstellung in Magdeburg 1927 (Scharf) . 592
Die Wiener Werkstätte 1903 bis 1928 (Poglayen-Neuwall) [S-H 3] 31
Dorn, Wilh., Meil-Biographie (Herb. Klinkhardt) [S-H 3] 37
Drey, Franz, Carlo Crivelli u. seine Schule (Suida) 90
Ebersolt, Jean, Orient et Occident (Gall) 148
Effmann, Wilh., Die Kirche der Abtei Corvey (Alexander Dorner) [S-H 3] 25
Friedländer, Max J., Die altniederländische Malerei (Biermann) [S-H 3] 23
Federn, Karl, Das ästhetische Problem (S. Schwabacher) [S-H 3] 48
Frey, Adolf, Der Tiermaler Rud. Koller (E. Waldmann) [S-H 3] 40
Frey, Dagobert, Das Burgenland: Seine Bauten und Kunstschätze (Poglayen-Neuwall) 714
Friedländer, M. J., Echt u. unecht (Biermann) 148
Garber, Josef, Die romanischen Wandgemälde Tirols
Giedion, L., Bauen in Frankreich (Dorner) 624
Gleizes, Albert, Kubismus (S. Schwabacher) [S-H 3] . 47
Glück, G., Katalog der Gemäldegalerie Wien 1928, Kunsthistorisches Museum (Biermann) 599
Goldschmidt, Adolph, Die deutsche Buchmalerei (Gall) [S-H 3] 14
Gräff, Werner, Es kommt der neue Fotograf (Gidion). 592
Greischel, Walt., Der Magdeburg. Dom (Gall) [S-H 3] 25
Hecht, Josef, Der romanische Kirchenbau d. Bodensee-Gebietes von seinen Anfängen bis zum Ausklingen (Gall) 331
Heine, Albrecht Friedr., Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes (Eberlein) [S-H 3) . . . 39
Henry, D., Juan Gris (Roh) 688
Hüseler, Konrad, Geschichte der schleswig-holstein. Fayence-Manufakturen im 18. Jahrhundert (Otto Riesebieter) [S-H 3] 30
Katalog d. Staatsgemäldesammlung in Speyer (Scharf) . . 598
Keil, Luis, As Tapeçarias de D. João de Castro (Göbel) 209
Kingsley Porter, Arthur, Romanische Plastik in Spanien (Hugo Kehrer) [S-H 3] 16
Kircher, Gerda, Vedute und Ideallandschaft in Baden und der Schweiz 1750—1850 (H. Klinkhardt) 273
Klapheck, R., Die Kunstsammlungen der staatlichen Kunstakademie z. Düsseldorf (Scharf) 598
Kloer, Hans, Das Zisterzienserkloster Eldena in Pommern (Alexander Dorner) [S-H 3] 26
Knapp, Fritz, Mainfranken (S. Schwabacher) 396
Koechlin, Raymond u. Paul Alfassa, Musée des Arts Décoratifs: L'Art de l'Islam (K. Erdmann) [S-H 3] . . . 41
Kühn, Herbert, Kunst und Kultur der Vorzeit Europas (Ernst Scheyer) [S-H 3] . . 13
Lavalée, Pierre, Dessins français du XVIIIe Siècle (Biermann) 33
Leporini, H., Die Künstlerzeichnung. — Karl Garzarolli-Thurnlackh. Die barocke Handzeichnung in Österreich (S. Schwabacher) [S-H 3] 34
Liesenberg, Kurt, Der Einfluß der Liturgie a. d. frühchristliche Basilika (Alexander Dorner) [S-H 3] 24
Löw, Emanuel, Polygnot (E. Waldmann) [S-H 3] 13
(Alfred Stange) [S-H 3] . . 15
Loukomski, G. K., Mobilier et décoration des anciens palais impériaux russes (Heinrich Göbel) [S-H 3] 29
Lugn, Pehr, Ausgewählte Denkmäler a. ägypt. Sammlungen in Schweden (W. Wolf) . . 34
Marle, Raimond van, The Development of the Italian schools of painting (W. Suida) [S-H 3] 20
Martinie, A. H., La sculpture. — Basler, Adolphe, La sculpture moderne (S. Schwabacher) [S-H 3] . . . 46
Meier-Graefe, Julius, Renoir (Roh) 33
— Corot (Waldmann) 687
Mayer, A. L., Gotik in Spanien (Kehrer) 591
Metropolitan Museums Studies (Scharf) 94
Molmenti, Pompeo Tiepolo, la villa Valmarana (L. Brosch) [S-H 3] 38
Mourey, Gabriel, La peinture anglaise du XVIIIe siècle (Herb. Klinkhardt) [S-H 3] 37
Offner, Rich., Italian Primitives at Yale University (Suida) 332
Osborn, Max, Die Kunst d. Rokoko (Scharf) [S-H 3] . 37
— G. Mathey (Roh) 688
Pauli, Gust., Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg: Italiener. (Wilhelm Suida) [S-H 3] 33
Polnische Künstler-Monographien (P. Ettinger) 592
Poulsen, Frederik, Das Helbig-Museum der Ny Carlsberg Glyptothek (Scharf) . . 274
Repertoire d'Art et d'Archéologue (Göbel) 90
Römer, Erich, Aus der Ernte des Dürer-Jahres [S-H 3] . 3
Scherer, Christian, Braunschweiger Fayencen (O. Riesebieter) [S-H 3] 30
Schilling, Rosy, Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz (Alfred Stange) [S-H 3] . . . 16
Schmid, H. A., Holbeins Totentanz ein politisches Bekenntnis (W. Racher) [S-H 3] 24
Schmidt, P. F., E. Nolde (Roh). 688
Sirén, O., Histoire des Arts anciennes de la Chine (Alfred Salmony) [S-H 3] 42
— Leonard de Vinci. L'Artiste et l'Homme (Wilhelm Suida) [S-H 3] 17
— Les peintures chinoises dans les Collections Américaines (Otto Kümmel) [S-H 3] . 43
Sobotka, G., Die Bildhauerei der Barockzeit (Suida) . . . 148
Stahl, Fritz, Potsdam. Eine Biographie (E. Waldmann) [S-H 3] 48
— Rom (Biermann) 34
Steinmeyer, Heinz, Mensch und Landschaft der Romantik (Dettmann) [S-H 3] . . 39
Stuttmann, Ferd., Deutsche Schmiedeeisen-Kunst (Karl Kaltwasser) [S-H 3] 31
Suida, Wilhelm, Leonardo u. sein Kreis (Deusch) [S-H 3] 18

Thoma, Hans, Briefwechsel mit Henry Thode 1889 bis 1920 (Sascha Schwabacher) [S-H 3] 48
Trübner, Jörg, Yu und Kuang (Alf. Salmony) [S-H 3] 44
Tschichold, Jan, Die neue Typographie (Roh) [S-H 3] 36
Uhde, W., Picasso et la tradition française (Schwabacher) 688
Unger, Eckhard, Sumerische und akkadische Kunst und assyrische und babylonische Kunst (W. Wolf) 34
Vallon, Fernand, Falconet (Herb. Klinkhardt) [S-H 3) 38
Venturi, Adolfo, Paolo Veronese (Suida) 34
— Storia dell'arte Italiana (W. Suida) [S-H 3] 21
Vlaminck, Gefahr voraus! (Biermann) 714
Voss, Hermann, Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance (Scharf) [S-H 3] . . . 32
Waldmann, Emil, Stätten v. Einst (Scharf) 332
Warner, Ralph, Dutch and Flemish Fruit and Flower Painters of the XVIIth and XVIIIth centuries (Scharf). 591
Weigert, Hans, Das Straßburger Münster und seine Bildwerke (Alexander Dorner) [S-H 3] 26
Wolley, Leonard C., Vor 5000 Jahren (Die Ausgrabungen von Ur und die Geschichte der Sumerer.) (Waldmann) 714
Würtenberger, Ernst, I. A. D. Ingres (Sascha Schwabacher) [S-H 3] 39

SAMMLER UND MARKT

BEVORSTEHENDE VERSTEIGERUNGEN

Aachen. Schweitzer, Adolf . 247
Amsterdam. Brockdorff-Rantzau 333
— Franz. und engl. Kupferstiche des 18. Jahrh. 565
— Horstmann, F. J. E. . . 565, 627
— Romanowsky, Prinz A., Herzog v. Leuchtenberg . . 564, 626
— R. Comtesse de 565
— Schweizer Amateur . . 565, 628
— Zeichnungen 81, 627
Berlin. A. B.-Berlin 534
— Alte Meister 62, 245
— Basner, Fr. 558, 625
— Bibliophile Werke 92
— Bode, W. v. . . . 367, 453, 593
— Born, Fr. v., Porzellan . . 659
Berlin. Breuer, Dr. A., Ostasiatische Kunst 38, 244
— Buchminiaturen 211
— Caldenhof, Schloß, Gemälde 300
— Cremer, Dortmund . . 175, 275
— Geiger, Hauptmann-, Neu-Ulm 691
— Hasenwinkel i. M. Schloß 453, 560
— Held, Kommerzienrat . 453, 657
— Kaufmann, K., Kassel . . . 560
— Deutsches Schloß, E., Kupferstiche 118, 175, 240
— Kupferstich-Sammlung . . . 560
— Kunstgewerbliche Arbeiten d. 16.—18. Jahrh. 62
— L. M. Berlin-Antiquitäten . 534
— Lanna d. J. 453, 593
— Leningrader Museen und Schlösser, Kunstwerke . . . 300
— v. Leuchtenberg, Herzog Georgii N.-Bibliothek 92
— Meisterwerke der Malerei d. 19. Jahrh. 558, 625
— Moderne Graphik 92, 301
— Murray 453, 593
— Neuere Meister 175, 625
— Ostasiatisches Kunstgewerbe 211
— Passavant-Gontard 453, 658
— Perzyński, Dr. Friedrich . . 247
— Piel, A. 92
— Rosenberg, Marc, Geh. 280, 453, 559
— Russel-Koblenz 453, 534
— Salz, Sigfried 38, 116
— Schiller, A., Baurat, Antikensammlung 93
— Simon, Alfred 62, 301
— Simon, Geh. Eduard . 367, 400, 453, 533
— Simon, Theodor E. 593
— Spiridon 38
— Sternheim, Carl, Bibliothek 660
— Tritsch, Al. 453, 657
— Vieweg-Braunschweig 693
— Westdeutsche Sammlung . . 453
— Westdeutsch. Schloß, Handzeichnungen u. Kupferstiche 560
— Wiener, Rich., Kunstwerke, Antiquitäten 117
— Wiener Sammler 658
— Willner, Albert 534
— Zeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts, graphische Blätter 660
Bonn. Palais Schaumburg . . 534
Brüssel. Alte Niederländer . 150
Frankfurt a. M. Alte u. moderne Gemälde 629
— Etzel, v. Wiesbaden 176
— Gans, Ludwig v. 247
— Gemälde von Meistern des 19. Jahrhunderts. 595
— König, Dr., Cronberg i. T. 175
— Licht, Plastiken 248
— Liebmann, Justizrat Dr. J., Bücher 278
Frankfurt a. M. Marfeld, C., Uhrensammlung 630
— Marx, Plastik 302
— Meisterwerke moderner Graphik und Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts 594
— Michels, Plastik 302
— Ostasiatische Kunst 629
— Rautenstrauch, Trier, Plastiken 301
— Stiebel, C. F. 176
— Stiebel, Heinrich 279, 565, 595
— Wertheimer, Porzellane. . . 175
Köln 243
— Loewe, Dr. Theodor, Breslau 595
— Merkens, Otto 660
— Oelhermann, Frau Laura v. 691
— Perlia, A., Meißner Porzellan u. a. 211
Leipzig. Frühjahrsauktion bei C. G. Boerner 62, 174
— Herbstauktion b. C. G. Boerner 453, 561
— Otto, Dr. K. 563
— Passavant-Gontard. 277
London. d'Abernon, Lord . . 367
— Benson, R. H. 367
— Brownlow, Rt. Hon Lord, Porzellane 118, 245
— Ford, Rich. 367
— Hastings, Lord 245
— d'Hendecourt, Bernh., Paris 279
— Portland-Vase 211
— Schottische Privatsammlung. 367
— Stanhope, Earl 245
— Trapnell, Alfred 660
— Verschiedener Besitz 367
Luzern. Altchinakunst 454
— Alte Meister 454
Marseille. Usslaub 595
München. Antiquitäten, alte Gemälde 118, 536
— Altes Kunstgewerbe 692
— B., v. 212
— Closs, Fritz 630
— Fürstlicher Besitz 174
— Gemälde und Graphik neuerer Meister 333
— Kaulbach, F. A. v. . . . 507, 563
— Kirdorf, Max, Bücher . . . 118
— Koenig-Warthausen, Freifrau E. v. 510
— Kozel, F., Buenos Aires . . 509
— Lesky-Mainz, Frau Hofrat. . 400
— Moderne Meister, Ölgemälde 692
— Münchn. Schule d. 19. Jahrhunderts 63
— Paulus, Dr. R., München . . 400
— Ramberg, Prof. Arthur v., München 400, 509
— Stuck, F. v. 479
New York. Benguiat 210
— Canessa, Ercole 661
— Davies, Arthur B. 210
— Heeramaneck, Nasli M. . . 210
— Reifsnyder 210
— Thomas-Hatton, Bücher. . . 210

Paris. B. D. 662
— Gaboriaud 367
— Lapauze, Henry, Ingres 333, 367
— Moderne Meister 248
— Monsieur M. 276
— Natanson, Alex. 277
— Paulme, Marius 276
Wien. Figdor 565
— Fleischner, Alex. 280
— Weinberger, Emil 506
Zürich. Kisling, Richard . . . 596

STATTGEHABTE VERSTEIGERUNGEN

Berlin. Schiller, Antikenslg. . 212
— Wolffheim, Musikbibliothek 424
Frankfurt a. M., Stiebel, Heinrich 716
Leipzig. Frühjahrsauktion bei Boerner. 333
— November-Versteigerung., b. Boerner 689
London. d'Abernon, Viscount 424
— Farbstiche 214
München. Kaulbach, Fr. A. v. 693
New York. Hamilton, C. W. 335
— Ryfsnyder-Philadelphia . . . 334
— Tapisserien, Teppiche 660
Wien. Weinberger 662

VERSCHIEDENES

Amerik. Leihgaben in London . 64
Autor d. Michelangelesken Täuferfigur in Berlin, Der. . . 719
Barlachs Denkmal an der Kieler Heiligengeist-Kirche. . . 480
Berlage H.-P. in Moskau . . . 597
Berichtigung 304
Berliner Kaufmann als Kunstfreund 695
Bibliotheca Mediaevi 720
Bildarchiv für Deutsche Kunst in Berlin. 716
Bildkarten d. Germanischen Museums. 455
Bloch, Vitale 96
Bode, Trauerfeier für 173
Britisch Museum Quarterly . . 400
Burchard, Dr. Otto, in New York 216
Casa de Velasquez in Madrid . . 39
Corneille de Lyon, Bildnis des 62
Deutsche Propaganda in Amerika. 686
Die Rembrandts des polnischen Königs Stanislaw-August . . 596
Dossena-Fälschungen, Zu den. . 36
Dürers Todeskrankheit 120
Eworth, Hans, Maria die Katholische 36
Faksimileausgabe d. österreichischen Nationalbibliothek . . 631
Figdor, Die Sammlung . . . 94, 422
Filippo da Verona, der hl. Hieronymus 168
Florenz, ein neues Museum . . 96
Franz. Grablegung d. 12. Jahrhunderts 477
Franz. Maler des Dix-huitième 95
Gazette des Beaux Arts 64
Giorgione, ein Bildnis des . . . 216
Gesellschaft der Kunstfreunde in Breslau. 119
Van-Gogh-Erwerbungen. 64
Herzog, Baron M. L., Verkauf der Impressionistensammlg., 455
Hundert Jahre Friedrich Cohen-Bonn 664
Internationaler kunstgeschichtlicher Kongreß, XII 567
Korpus der Florentiner Malerei 566
Kunstdiebstahl in Madrid . . . 598
Kupferstich-Diebstahl bei C. G.-Boerner. 664
Lebendiges Museum 152
Margraf & Co., Antiquitäten . . 304
Metropolitan Museum, Gemäldeverkäufe 39
Michelangelo-Bildnis, Ein unbekanntes 694
Museumskunde 696
Schindler, Carl 695
Persischer Seidenteppich 422
Prikker, Thorn, im Rotterdamer Rathaus 424
— Zum Kampf um 566
Raffael, ein Jugendwerk wieder aufgefunden 118
Raffaels, Große Cowper-Madonna nach Amerika verkauft 38
Rembrandt, Selbstbildn. i. Londoner Kunsthandel 39
»Rosenkranzfest«, Um das . . . 474
Antiquariat Rosenthal, Aus dem 477
Römisches Jahrbuch für Archäologie und Kunstgeschichte . 600
Sansovino, J. 512
Sechzigjähriges Bestehen der Fa. A. Creutzer 456
Sigmaringer Sammlung 40
Sonderheft der Art News 599
Verlags-Jubiläen. 567
Wallraf-Richartz-Gesellschaft. . 424
Watteaus »Französische Komödianten« nach Amerika . . . 38
Watteau de Lille, Die beiden . . 280
Widener-Museum in Philadelphia 630
Wiener, Verkauf der Sammlung 335

KATALOGE

Boerner, C. G. 216, 598
Galerie Dr. Benedict & Co. . . . 96
Gilhofer u. Ranschburg, Katalog 17 120
— Katalog 18 512
— Katalog 19 632
Goudstikker-Katalog, Der neue 696
Kaiser-Friedrich-Museum. . . . 568
Leibl-Ausstellung 26
Manet. 151
Mercator-Paris, Sammlung . . . 120
Simon, E., Sammlung. 533
Spiridon-Sammlung 280

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

EUROPÄISCHE KUNST

I. GEMÄLDE UND MINIATUREN

Acheubach, Os., Konstantinbogen . . . 588
Aertsen, Pieter, Mutter und Kind . . . 456
Agthe, Curt, Morgensonne im Atelier . . . 351
Amberg, August, Im Tiergarten . . . 350
Bacchiacca, Florent. Straßenbild . . . 115
Bartolommeo, Neroccio di, Madonna mit Johannes d. T. und Katharina . . . 257
Baumeister, Willi, Architekten. 1924 . . . 287
— Seilspringerin. 1928 . . . 288
— Hochsprung. 1928 . . . 289
— A mit weißen Bändern. 1927 290
Beckmann, Max, Strand von Scheveningen. 1928 . . . 58
— Scheveningen. Frühmorgens. 1928 . . . 59
— Stilleben m. lebenden Kerzen 480
— Der peruan. Soldat trinkt . 621
— Die Zigeunerin. 1928 . . . 647
— Blumen und Spiegel. 1927 649
Beechey, W. Sir, Porträt Chapman Marshal . . . 39
Bellini, Giovanni, Der Doge Lionardo Loredan mit Begleitern . . . 187
— Der hl. Domenicus . . . 329
Böckl, Herbert, Stilleben mit Perlhuhn . . . 487
Bonsignori, F., Hl. Georg. 597
Bordone, B., Freie Wiederholung des Bildes Pordenones für Noale, jetzt im Vatikan . . . 338
— Hl. Familie . . . 343
— Aus den Erzählungen des Lukian, Miniatur . . . 347
Botticelli, Sandro, Novelle des Nastagio degli Onesti III 180
Braque, Georges, Strand von Dieppe . . . 297
— Le Radical. 1919 . . . 576
— Der Kamin. 1925 . . . 578
— Früchte und Glas. 1925. . . 579
— Komposition. 1927 . . . 580
— Das Obstmesser. 1927. . . . 580
— Dieppe. 1928 . . . 581
Brouwer, Adriaen, Abendlandschaft mit dem Fischer. 1628 . . . 377
Bruyn, Abraham de, Bildnis eines Jünglings . . . 260
Bruyn, Barthel, Der hl. Victor mit einem knieenden Geistlichen als Stifter . . . 372
Burgh, Hendrick van der, Kartenspielendes Paar . . . 220
Canaletto, A., Themse und Westminster Bridge an Lord Mayors Tag. 1747. . . . 413
— Warwick Castle . . . 414
— Alnwick Castle. . . . 415
Cassel, Pol., Schwertlilien . 139
Chardin, J. B. S., Heimkehr vom Markt . . . 636
— Selbstporträt . . . 637
— Stillleben . . . 638
— Stilleben mit Fleischstück. 1727 . . . 638
— Das Hausmütterchen . . . 639
— Ein junger Zeichenschüler . 640
Chirico, Giorgio de, Zwei Figuren . . . 202
— Abend. 1913 . . . 641
— Le Musée Inquiétan. 1914. 642
— Einsame Straße. 1914 . . . 643
— Akte. 1926. . . . 644
— Pferde am Strand. 1928 . . 645
— Spielende Pferde. 1927 . . 646
Christus, Petrus, Verkündigung . . . 684
Cione, Nardo di, Thronende Madonna mit Engeln u. Heiligen . . . 256
Cleve, Joos van, Christus als Kind . . . 417
— Hl. Familie . . . 685
Corinth, L., Herzogstand am Walchensee . . . 485
Cossa, Francesco, Hl. Lucia . 184
Cornelisz, Jacob, Christus in antiker Halle, ca. 1526 . . . 97
Corot, J. B. C., Dekoration für einen Badesaal in Mantes Detail. . . . 469
— desgl. . . . 470
— Eurydice . . . 602
— Mädchen am Brunnen . . . 603
— Velleda . . . 604
— Mariette . . . 605
— La femme à la Perle . . . 760
— Landschaft. . . . 623
Courbet, Gustave, Bildnis einer jungen Frau. 1857 . . 299
— Pferd. . . . 501
— Le Château-Gaillard bei Les Andelys. . . . 542
— Der Philosoph Marc Trapadoux . . . 543
— Selbstporträt. 1842 . . . 543
— Courbets Schwester in Flagey 544
— La Blonde endormie . . . 545
— Blumen. . . . 546
Cranach, Lucas d. Ä., Bildnis eines Edelmannes . . . 326
Crivelli, Carlo, Kreuzigung. 185
Damaskus, Anfang 8. Jahrhundert, Mosaikgemälde im Hofe der Omayadenmoschee 634
— desgl. . . . 635
Daubigny, Ch. F., Landschaft bei Pontoise . . . 559
— Le ru de Valmondois . . . 691
Derain, A., Frau mit Perlenkette. 1928 . . . 230
— Aussicht auf Vers. 1912 . . 231
— Kirche von Vers. 1912. . . 231
— Die Italienerin. 1914 . . . 232
— Bildnis der C. Hessling. 1925 233
— Der Pinienwald bei Castelgandolfo . . . 234
— Birnen und Trauben. 1928 . 235
— Büste . . . 359
Dix, Otto, Bildnis Senator Dr. h. c., Fuchs . . . 136
— Bildnis Staatspräsident Dr. Sahm. . . . 137
— Bildnis Generaldirektor Dr. Noé . . . 138
Duyster, Willem Cornelisz, Elegantes Paar. . . . 218
Elsner, Jacob, Engel, das SchedelscheWappen tragend, Miniaturen . . . 703
Ensor, James, Streit der Masken um einen Gehängten . . 142
Ernst, Max, Der Wald fliegt weg. . . . 169
Eworth, Hans, Queen Mary. 1554 . . . 37
Eyck, Jan van, Madonna von Ypern (Mittelstück d. Triptychons) . . . 433
Fauconnier, Le, Musik . . . 387
Flinck, Govaert, Brustb. einer jungen Dame mit Federhut . 653
Fragonard, Briefschreibende Dame. . . . 191
Französisch, Ende 14. Jahrhundert, Verkündigung vom Meister von Heiligenkreuz . 134
Gaddi, Agnolo, Musizierende Engel und Heilige . . . 336
Gaddi, Taddeo, Zwei Szenen aus der Legende des hl. Eligius . . . 178
— Geburt Christi mit anbetenden Engel und Hirten . . . 255
Gaertner, Ed., Ansicht des Spittelmarktes i. Berlin. 1833 348
Ghirlandaio, Domenico, Frauenbildnis . . . 183
Giorgione, Kreuztragung in San Rocco . . . 100
— Männliches Bildnis . . . 101
— Bildnis des Brocardo . . . 102
— (zugeschrieben) Kopf der Venus . . . 211

Gogh, V. van, Pont d'Austerlitz. 1887 28
— Moulin de la Galette 29
— Les Roses 237
— Landschaft 481
Goya, Francisco de, General Ricardos 40
Goyen, J. van, Schloß am Wasser 529
Greco, Hl. Franziskus 361
— Der hl. Franz. 537
— Die Stigmatisation des heil. Franz. 538
— Detail 539
— Die hl. Jungfrau 540
— Schutzmantelmadonna. . . . 541
Gromaire, Marcel, Meeresantlitz. 1928 238
Grosz, George, Der Weihnachtskarpfen. 1929 363
Grünewald, Kreuzigung . . 370
Guardi, Francesco, Venezianische Vedute 439
— Szene aus der Tobiaslegende 608
Hals, Frans, Der Fischerknabe 369
— Bildnis eines Mannes 374
— Bildnis einer Frau 374
Hertel, Albert, Gräberstraße bei Rom 349
Heß, Chr., Am Strand 472
Heyden, J. van, Ansicht einer Gracht 491
Hobbema, M., Weg unter Bäumen 704
Hofer, Karl, Der Morgen. 1928 362
— Mädchen mit Kopftuch . . 479
Hölscher, Theo, Vorstadt. 1928 25
Hooch, Pieter de, Kavalier auf der Rast 277
Huber, Wolf, Landschaft . . 376
Imola, Innocenzo da, Kardinal Alessandro Farnese 43
Isenbrant, Adriaen, Madonna mit Kind 259
Juan de Flandes, Die Enthauptung des Täufers 254
— Dornenkrönung Christi . . . 532
Kalff, Willem, Frau am Brunnen 319
Key, Willem, Anbetung der Könige und Hirten 257
Klee, Paul, Nächtliches Fest. 1921 618
— Tiergarten. 1928 619
Klein, César, Zwei Frauen . 446
Klinger, Max, Landschaft mit Frau. 1879 629
Kokoschka, Oskar, Küste b. Dover. 1926 19
— Schweizer Landschaft. Dent du Midi. 1908 20
— Genfer See. 1924 20
— London, Towerbridge. 1925 21
Kokoschka, London, Waterloobridge. 1926 21
— Venedig, Santa Maria della Salute 23
— Große Themselandschaft. 1926 23
— Der Mandrill 24
— Angorakatze. 1912 270
Kronenberg, F., Stilleben mit Vogelkäfig 584
Kuehl, Gotthard, Beim Antiquitätenhändler 628
Kulmbach, H. v., Bildnis eines jungen Mannes 654
— Bildnis einer jungen Frau . 655
Lawrence, Th., Porträt der Lady Emily Cowper 455
Leibl, W., Bildnis der Frau Apotheker Rieder 205
Lemberger, Georg, Allegorie auf Sündenfall u. Erlösung 587
Liebermann, Max, Garten mit Pflanzenkübeln. 1928 . 84
— Gartenterrasse. 1928 85
— Gartenterrasse in Wannsee . 585
Lissitzky, Proun 103
Lübbers, Adriaan, New-York 239
Lyon, Corneille de, Bildnis einer Unbekannten 63
Macke, A., Mädchen am Abend. 1913 144
Maes, Nic., Bildnis einer jungen Dame als Diana 693
Mainardi, Sebastiano, Bildnis der Ginevra dei Benci . 193
Mainz im Kapitelsaal des Domes, Detail aus der Darstellung der Justitia 281
— Wandgemälde 282
— Justitia (?) 283
— Fortuna 285
Manfredi, Bartolommeo, Verspottung Christi 330
Masereel, Frans, Schiffe u. Häuser 682
— Hafenkneipe 683
Massys, Cornelis, Kreuztragung Christi 401
— Loth und seine Töchter. . . 402
— Hl. Familie 403
Massys, Quentin, Bildnis eines Mannes 571
— Flügelaltar 573
— Das ungleiche Liebespaar . 574
Meid, Hans, Haus des Gouverneurs a. Teneriffa. 1925 466
— Via Amari in Palermo . . 467
— Platz in Genzano bei Rom . 467
— Porta di St. Andrea, Genua 468
Meister der Anghiari-Schlacht, Cassone mit Schlacht und Triumph Cäsars 180
Desgl. Detail 181
Meister d. Angrer-Bildnisses, Selbstporträt (?) . 1
— Gregorius Angrer 2
— Bildnis 3
— Bildnis 4
— Bildnis 5
— Bildnis 6
— Porträt d. Siegmund Han v. Hanberg 665
— Porträt eines Unbekannten . 666
Meister des Albrechtsaltares, Die Botschaft des Engels an Joachim 68
— Prophet. Detail 69
Meister des Bartolomäusaltars, Bildnis eines Mannes 91
Meister der Darbringung, Verkündigung Mariä 67
Meister des Halleiner Altars, Kreuztragung 242
— Kreuzigung. 243
Meister vom hl. Kreuz, Moses. Detail. 69
Meister der Lucia-Legende, Pietà mit Stiftern, Mittelstück . 188
— Linker und rechter Flügel . 189
Meister Michiel, Ausschnitt aus der Himmelfahrt Mariae . . 250
— Die Himmelfahrt Mariä. . . 251
— Diptychon 252
— Diptychon 253
Meister der St. Lambrechter Votivtafel, Kreuztragung . . . 66
Meringhäuser Altar, Frauen unterm Kreuz 513
— Linker Flügel, Außenseite . 514
— Desgl. 515
Modersohn, Paula, Alte Bäuerin 419
Molenaer, Jan, Miense, Drei lustige Kinder 217
Molzahn, Joh., Das lyrische Bild. 1929 296
Monaco, Lorenzo, Madonna . 179
Moretto, Die mystische Vermählung der hl. Katharina . 416
Morizot, Berthe, Apfelliese . 354
— Kinderbildnis 355
Moro, Antonio, Damenbildnis 327
Mühlig, Hugo, Ernte 201
Munch, E., Bildnis eines Knaben 145
— Bildnis des Malers Dörnberger. 1989 445
— Männer am Meer 484
Munkaczy, M. v., Landschaft mit Wäscherinnen 558
Ochtervelt, Jac., Die Briefleserin 223
— Die Musizierenden 705
Olivier, Ferd. v., Heimkehr . 356
Ostade, A. van, Interieur mit Bauern 528

Österreichisch um 1420, Kreuzigung 65
— um 1440, Propheten. Detail eines Hochrelief 69
— — Einzug Christi in Jerusalem 70
— — Taufe u. Einzug Christi 71
Österreichisch, u. 1400—1440, Christus vor Pilatus 128
— Die Disputation der hl. Katharina 129
— Kreuztragung, Hochrelief . 133
— Geburt Christi 135
Padovano, Benedetto, Der hl. Hieronymus empfängt einen venezianischen Prokurator. Miniatur 346
Paolo, G. di, Anbetung der Könige. Detail. 531
— Anbetung der Könige 533
Patinir, J., Landschaft mit dem hl. Hieronymus 371
Persisch 16. Jahrh., Miniatur . 365
Pesellino, Thronende Jungfrau mit Kind und Engeln . 192
Piazetta, G. B., Knabe mit Vogelbauer 360
Picasso, Pablo, Frau i. Weiß. 1923 88
— Postkarte 203
Pissarro, Camillo, Dorfkirche bei Paris. 1870 271
— Landschaft 475
Ploberger, Stilleben 32
Pordenone, Altarbild für S. Francesco in Noale, jetzt in Breslau 339
— Signatur des Bildes 341
Post, Franz, Brasilian. Landschaft. 1669 147
Raeburn, Sir John Sinclair of Ulster 617
Rayski, Ferd. v., Porträt d. Grafen Humbold v. Einsiedel 589
Renner, P., Italienische Stadt 112
Rembrandt, Aristoteles mit der Büste des Homer 465
Renoir, A., Confidences. 1875 35
— Les Canotiers à Chatou. 1872 57
Reynolds, Elizabeth Duchess of Buccleuch 331
— John Crewe of Crewe . . . 399
Ring, Ludger tom, Selbstbildnis 373
Rimini, Schule, Darstellung im Tempel 177
Rippl-Rônay, Wohnzimmer 1904 143
Robert, Hubert, Landschaft . 303
— Villa Medici 353
Roessingh, Henry, Felsen b. Fécamp. 522
— Wandmalerei auf d. Lloyd-Dampfer Bremen 523
— Desgl. 523
— Desgl. 524
Rosselli, Cosimo, Männl. Bildnis 182
Rohlfs, Christian, Zwei Köpfe 61
Rubens, P. P., Zwei Studienköpfe 328
— Decius Mus erzählt seine Träume 536
Russische Ikonen. Hl. Dimitry, 12. Jahrh. 164
— Altartür, Nordisch 15. Jahrhundert 165
— Kreuzigung, Moskauer Schule, 16. Jahrh. 166
— Hochzeit zu Kana, Schule v. Jaroslawl 167
Ruysdael, Salomon, Landschaft mit Trompeter. 1636 276
— Jacob, Stürmisches Meer . 707
Saftleven, H., Rheinlandschaft. mit der Pfalz bei Caub 631
Schiele, Egon, Die Frau des Künstlers. 486
Schröttler, Rich., Frauenbildnis 711
Schwäbischer Meister n. 1400, Schmerzensmann und Stigmatisation des hl. Franziskus. 385
Seehaus, P. A., Der Leuchtturm. 1913. 677
Serna, De la, Feigen und Topf 170
Seurat, La Parade 236
Sienesischer Meister, Kreuzigung. 278
Sisley, A., Straße nach Luweciennes 474
Sodoma, Leda mit d. Schwan 258
Soest, Konrad v., Wildunger Altar. 1402. Rechter Flügel 515
Steen, Jan, Das liebeskranke Mädchen 222
Steffeck, Carl, Bildnis der Tochter Johanna. 352
Sterling, Stilleben 171
Spitzweg, C., Mädchen im Gebirge 590
Terborch, Ger., Männliches Bildnis 659
— Bildnis eines lesenden Mannes 706
Thoma, Hans, Blumen und Früchtestilleben 204
— Villa und Park Hildebrand . 650
— Sorrent 651
Tiepolo, G.-B., Donato da Porto wird Bürger von Venedig 458
— Ernennung Jacopo da Portos zum Präfekten von Vicenza 458
— Ernennung Francesco da Portos zum General der Republik Venedig 459
— Ernennung Girolama da Porto zum Präfekten von Piemont 459
Tiepolo, Karl V. überschüttet Ippolyto da Porto mit den höchsten Ehren 460
— Wahl des Giovanni Battista Porto zum Oberbefehlshaber der venezianischen Truppen 461
— Apotheose auf ein Mitglied der Familie Porto 462
— Aus dem Pulcinella-Zyklus. 609
Tizian, Kardinal Alessandro Farnese. 45
— Paul III. mit Ottavio u. Alessandro Farnese. 47
— Selbstporträt 190
— Judith. Detail 318
— Judith mit dem Haupte des Holofernes. 319
— Detail 320
Toulouse-Lautrec, H., Die Trinkerin. 1889 407
— Der dicke Stammgast u. das bleichsüchtige Kassenfräulein 408
— Frau im Lehnstuhl 409
Tytgat, Edgard, Sommerabend 77
— Les viellards tragiques . . . 78
— Orientalisches Märchen . . . 78
— Frühling 1928 79
— Prozession in Furnes 80
Utrecht, um 1470, Miniatur aus Nr. 75. Getijden Pergamentmanuskript 302
Verhout, Constantyn, Leseunterricht 221
Verona, Filippo da, Hl. Hieronymus 155
Veronese, Paolo, Bildnis eines Edelmannes (Francesco Franceschini) 663
Veronese, Bonifazio, Hl. Familie 625
Victors, Jan, Verstoßung der Hagar. 658
Vivarini, Bartolomeo, Polyptychon 186
Vrel, Jacobus, Frau am Kamin 225
Waroquier, Henry de, Stilleben mit Austern. 1924 . . 669
— Meditation. 1925 670
— Torso. 1926 671
— Todi in Umbrien. 1928 . . 672
— Venedig 672
Waetjen, Otto, St. Tropez b Nacht 681
Wasmann, Friedrich, Sarntaler Bauer 357
Werkstatt des Meisters von Schloß Lichtenstein, Christus im Tempel 130
— Kreuztragung u. Beweinung Christi 132
Westfälische Meister, Anna Selbdritt mit Heiligen 261
Wimmer, Fritz, Urteil des Paris 447
Witte, Emanuel de, Kircheninneres 443

Wouters, Rik, Selbstbildnis mit der schwarzen Binde . . 379
— Nachmittag. 1916 381
— Erziehung. 1913 380
— Stilleben 382
Zak, Eugène, Familie 322
— Bildnis 391

II. PLASTIK

Altes Reich, Schreiber Heti 157
— Ehepaar, 3. Jahrtaus. v. Chr. 159
— Kopf 160
— Kornreibendes Mädchen . . 161
Barlach, Ernst, Barmherzigkeit 195
— Alte Frau mit Stock 196
— Ehrenmal in Gustrow 197
— Das Wiedersehen 198
Belling, R., Max Schmeling 421
Bologna, G. da, Herkules u. Antäus 492
Breker, A., Bildnisbüste Kogan 273
Breker, Arno, Knabentorso . 712
Cauer, Stanislaus, Hockende Frau. 1928 388
— Marmortorso 389
Duras, Mary, Mädchen am Fenster. 710
Frankreich, um 1310, Maria mit Kind 334
Französisch, 12. Jahrh., Die drei Marien am Grabe u. die Grablegung Christi 477
— Engel, Detail aus der Grablegung 478
Maria, desgl. 478
— Joseph v. Armathia, desgl. . 478
Frühdynastisch, Nilpferd aus versteinertem Holz . . . 156
Géricault, T., Faun und Nymphe 503
Gordine, Dora, Kopf aus Guadeloupe 551
Griechisch, 5. Jahrh. vor Chr., Kopf eines Wagenlenkers 358
— 370 v. Chr., Marmorkopf einer Göttin 662
Haller, Herm., Das weinende Mädchen. 1929 449
Hoetger, Bernhard, Männliche Figur, Detail 49
— Jugend 50
— Alter 51
— Knabe, Detail 52
— Alte Frau 53
Huf, Fritz, Eleonora Duse. . . 30
Karnak, Sphinxallee 434
— Widdersphinx 435
Kolbe, Georg, Kniende . . . 364
Laurens, Henri, Boxer . . . 713
Leinberger, Hans, Muttergottes mit Kind 119
Lehmbruck, W., Weibl. Figur, Torso. Paris 1910 . . . 555
Maillol, Aristide, Venuskopf 31
— Die gefesselte Freiheit . . . 483
Manolo, Die junge Katalanin 325
Marin, Venus und Amoretten 489
Minne, Georg, Büste de jeune Fille. 1927 262
— Grand agenouillé. 1929 . . 263
— David. 1928 264
— Raigneuse agenouillé. 1928. 265
Mittelrhein, Maria 333
Mittelrheinisch, Ende 15. Jahrhundert, Tympanonfüllung, Geburt Christi. 397
Mittelitalien, um 1230, Joseph v. Arimathia, aus einer Kreuzabnahmegruppe 428
— Ausschnitt aus der Kreuzabnahmegruppe im Dom zu Volterra 429
— Kreuzabnahmegruppe. 13. Jahrhundert 430
— Joseph v. Arimathia. Detail aus der Kreuzabnahmegruppe in Tivoli 431
Oberrheinisch, um 1400, Maria mit Kind 74
— Christus am Kreuz 75
Oberrhein, um 1470, Maria aus einer Verkündigung. 300
Orcagna, Werkstatt, Panpertas 594
Riccio, A., Kopf der Madonna 491
— Satyr 511
Robbia, Luca della, Madonna 490
Rodin, Auguste, Eva 482
Schwäbisch, 1490 u. 1500, Muttergottes 392
Süddeutsch, um 1520, Verkündigung 301
Tut-anch-Amon-Zeit, Höflinge 163
Venedig, um 1590, Orpheus 626
— um 1750, Kamin im Rokokozimmer 498
Verona, um 1210—20, Thronende Madonna 426
— desgl. 427
Vittoria, Allessandro, Vermutlich Porträt des Malers Palma Giovane. 656
Westfrankreich, 12. Jahrhundert, Kruzifixus 140

III. GRAPHIK

Aldegrever, Porträt des Wiedertäufers Johann van Leyden 247
Alix, Die drei Konsuln 275
Altdorfer, A., Madonna. 1518 611
Altfranzösisch, ca. 1430 bis 1440, Passion Christi . . 210
Barlach, Ernst, Handzeichnung 199
Bellange, Jaques, Die drei Marien 699
Boresom, A. van, Landschaft 686
Boucher, F., Zeichnung . . . 562
Braque, G., Stillchen. 1920 . 577
— Akt. 1924 582
Brueghel d. Ä., Landschaft mit der Rinderherde 565
Breu, Joerg, Ulysses-Szene . . 214
Cézanne, P., Zeichnung . . . 305
— Bildnis des Malers Achille Emperaire. 1867 673
Le Clerc, Jean, Die Lebensalter 120
Cornelisz, Jacob, Christus in Wolken, ca. 1518 98
Cranach d. J., Adam u. Eva 697
David, L. J., Die alte rückseitige Bezeichnung des Bildes M. Maubach 668
Degas, E., Zeichnung. 473
Derain, A., Bei Castelgandolfo. 1922 235
— Torso 620
Descourtis, Aus einer Vierblatt-Folge 173
Dürer, A., Kreidezeichnung . 563
Duvet, Der erhängte Judas . 700
Dyck, Anton van, Erasmus von Rotterdam 172
— Satyr 564
Franz. Meister, 15. Jahrhundert, Stehender Geistlicher . 383
Gainsborough, Landschaft. 611
Gris, Juan, Nach Cézanne . . 678
Herbig, Otto, Ballspiel 323
Holbein, H. d. J., Die hl. Kunigunde 613
Holz, Paul, Zeichnung 525
H. W. G., Monogrammist, Die Landschaft mit dem hl. Hieronymus vor der Grotte . . . 575
Ingres, Porträt Lorimier . . . 332
Isselburg, Kaiser Matthias mit seiner Gemahlin Anna . 208
Kokoschka, O., Bildnis L. A. 241
Leyden, L. van, Die Frau des Potiphars verklagt Joseph . 632
Liebermann, Max, Selbstbildnis. 1928 87
Lissitzky, El, Plakat 324
Livius, »De bello Punico«, Pergamenthandschrift 213
Matisse, H., Badende Frauen 395
Meinrat, S., Wallfahrt zu den Einsiedeln 476
Meckenem, J. van, Die Wurzel Jesse 667
Munch, Edvard, Schwarze und weiße Menschen. Zürich 1926 113
Pencz, Georg, Selbstbildnis u. das Porträt seiner Frau . . . 149
Picasso, Pablo, Maternité . 709
Rembrandt, Selbstbildnis m. Saskia 246
— Aufrichtung des Kreuzes . . 612
— Die drei Kreuze 689

Schongauer, Martin, Wappenschild 280
— Auferstehung 567
Seurat, Georges, Mann am Baum 679
Skarbina, Franz, Alt-Hamburg 351
Tiepolo, G. B., Die hl. Familie 614
Toulouse-Lautrec, Jeanne Granier. 1895 410
— Sitzende Frau 411
— Pferderennen 412
— Die Fischverkäuferin 701
Tschichold, Filmplakat . . . 553
Turner, J. M. W., Bodensee . 616
Watteau, A., Cellospieler . . 615
Westermayr, K. †, Selbstbildnis. 1917 454
15. Jahrh., Das Wunder von Seefeld, Formschnitt 696

IV. ANGEWANDTE KUNST

a) Porzellan und Keramik

Dänemark, 1781, Tonschüssel aus Jütland. 450
Dorotheenthal, 1735. Windlicht, Fayence 110
Meißen, Liebesgruppe mit indiskretem Harlekin 116
— Harlekin und Mädchen mit Vogelbauer 114
— um 1741, zwei grüne Papageien 117
— um 1740, Porzellangruppen, Kändler Modell 627
— Zwei Mandelkrähen (Kändler) 661
Orvieto, Anfang 15. Jahrh., Majolikaschale 600
Spanisch-Maurisch, um 1510, Große Schüssel . . . 393
Wien, um 1810, Solitair in altem Etui 151
— um 1760, Porzellangruppe . 627

b) Holz

Cardin, Jean Baptiste, Louis-XV.-Kommode. 512
Englisch, Standartmodell-Stuhl 54
Florenz, um 1520, Große Kredenz 519
— Sgabelloni 520
— Mitte 16. Jahrhundert, Achteckiger Tisch 521
— desgl. 211
Franz., L. XVI., Schreibtisch 664
Giorgio, F. di, und Pontelli, B., Portal u. Flügeltür aus dem Palais in Gubbio 494
Louis XI., um 1750, Zwei Petit-Point-Sessel. 207
Oberital., 16. Jahrh., Kredenz-Tisch 518
Petit, N., Kommode 304
Philadelphia, ca. 1770, Gotischer Chippendale-Stuhl . 212
Rom, 1606, Tisch des Bartolomeo Farratino 493
— nach 1566, Flügel mit dem Cesiwappen 495
Sangallo, G. da, Vier Pilaster mit Schnitzereien 496
Toskana, um 1520, Cassone . 519
— 16. Jahrhundert, Cassone . . 519
Venezianisch, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Vergoldete Kommode 610

c) Metall

Breuer, Marcel, Metallstuhl. 1926 56
Chodowiecki, D., Tabatière 17
Ehrenfriedersdorf, 15. Jahrh., Vergoldeter Kelch, Detail 106
— desgl. 108
Etruskischer Goldschmuck, mit Granulation 56
— Zwei griechische Ohrgehänge 561
Frankenberg, um 1400, Vergoldeter Abendmahlkelch . . 107
Franz., 13. Jahrh., Reliquiar 510
Habrecht, Isak, Himmelsglobus 568
Häfeli, M. E., Stuhl. 1927 . 54
Hellenistisch, 3. Jahrhundert v. Chr., Ein Paar Ohrgehänge mit freiplastischen Eroten 152
— Ein Ohrgehänge 152
Hobbs, Johannes, Altaraufsatz. 1709 92
Italienisches 10-Lire-Stück. 1928 526
Krüger, Jean G. G., Emailarbeiten 7
— Tabatière 11
— Entwurf für eine Tabatière . 12
— desgl. 12
— desgl. 13
— desgl. 14
— desgl. 13
— desgl. 15
Metallstuhl 55
Neuer deutscher Taler. 1929 526
Oberitalienisch, um 1500, Bronzekassette 593
Siena, 14. Jahrh., Tabernakelrahmen 294
Stam, Mart, Stuhl. 1927 . . . 56
Syrisch-Phoenikisch, 8. Jahrh. v. Chr., Goldkrone . . 96
Tabatière. 8
— desgl. . . . . 9—10
— desgl. . . . . 15—17
— desgl. 18

d) Textilien

Barberini, Pfeilerteppichserie, Das Leben Urbans VIII. 307, 309, 310
Brüssel, 1. Drittel, 16. Jahrh., Triumph der Liebe, Wandteppich 692
Erfurt, Ende 13. Jahrh., Wandbehang, Teilansicht . . 547
— 14. Jahrh., Altardecke . . . 548
— Kasel, Teilansicht 549
— Tristanteppich, Teilansicht . 550
Gudhandsdalen, 17. Jahr., Gewirkter Bildteppich mit d. Geschichte der Salome . . . 451
Hecke, Leo van den, Gobelin mit Szenen aus der Geschichte Abrahams 497
Kleinasien, 17. Jahrh., Knüpfteppich 595
Mittelital., um 1475, Stickerei von einem Antependium. Detail 499
Niederländisch, um 1500, Krönung Mariä. Stickereibild 93
Nordfranzösisch, um 1430. Tapisserie 509
Peiner, Werner, Bildteppich 452
— desgl. 453
Persien, um 1600, Gewebter Seidenteppich 423
Schwedisch, 11. bis 12. Jahrh., Gewebter Wandbehang aus Skoj 121
— Wandbehang aus Överhogdal 122
— 14.—15. Jahrh., Wandbehang aus Skepptuna. Detail 123
Sumba, Ikat 295
Stockholmer Arbeit, um 1490, St. Jürgen, Stickerei einer Prozessionsfahne . . . 124
— Kasel im Dom zu Uppsala 125

e) Leder, Elfenbein, Glas

A la fanfare, Einband mit Dekoration 291
Augsburg, 16. Jahrh., Bucheinband 657
Französisch, um 1440, Bemaltes Elfenbeintriptychon . 175
Romananisch, Einband und karolingisch. Elfenbeinrelief 292
Salbfläschen, 2.—3. Jahrh. n. Chr. 95
Schweizer Scheibe 215

V. ARCHITEKTUR UND INNENKUNST

Damaskus, Westseite des Hofes der Omayadenmoschee in Damaskus mit den kürzlich aufgedeckten Mosaiken . . . 633
Erfurt, Städt. Museum, Neue Hofarkaden 109

Jerusalem, Hauptgebäude d. Universität auf dem Skopusberg, oberhalb Jerusalem . 227
— Grab der Familie Amram . . 228
— Ossuarium des Nikanor . . 229
Rom, Palazzo dell'Armonia . . 305

VI. INNENRÄUME

„Bremen", Lloyddampfer, Ballsaal I. Klasse 436
— Rauchzimmer, I. Klasse . . . 437
— Damensalon, II. Klasse . . . 438
Provinzial-Museum Hannover, Raum der Abstrakten 104
— Fensterwand im Raum der Abstrakten 105
Residenz-Museum, München, Antiquarium 674
— Musikzimmer, Charlottenzimmer 675
— Porzellankabinett 676

ASIATITISCHE KUNST

I. GEMÄLDE

Japan, um 1400, Buddhistisches Kultbild 244
Japan, um 1630, Blütenschau, Wandschirm d. Kanon-Schule 506
— Blinder Mann, Wandschirm d. Kanon-Schule 507
Japan. Zwei Mädchen m. Schirm. Wandschirm d. Kanon-Schule 508
Schah Abbas, I. Schule, 16. Jahrh., Schäfer im Feld 694
Sung (?), Hirsestauden mit Spatzen und Wachteln . . . 279
Tauris gegen 1310, Buch d. Könige v. Firdousi, Jagdstück d. Bahram Gur . . . 695
Utamaro, Brustbild einer Kurtisane. 535

II. PLASTIK

Ch'ieng Lung, 1736—1769. Phönix 82
China, 3.—6. Jahrh., Kuh . . 315
— Detail 314
— 70 n. Chr., Kranich 312
— Pferd 313
— 7.—9. Jahrh., Hengst . . . 310
Chou, 12. Jahrh., Eule . . . 26
Griechisch-buddhist., 3. bis 8. Jahrh., Abschied d. Bodhisattva. 404
— Genius 405
— Kopf eines Buddha 405
— Männerkopf 405
— Blumentragender Genius . . 406
Ming, um 1500, Hockende Kuan-Yin 83
Nord-Wei, Anf. 5. Jahrh., Gespräch d. beiden Buddhas 26
Siam, Frühe Plastik 630
Sung, Göttin Kuan-yin . . . 716
— Kuan-yin auf Fabeltier . . 718
T'ang, 618—906, Büffel . . 81
— Löwe 82
— 900 n. Chr., Bodhisattva . . 141
— Sitzender Buddha 267
— Zirkusreiterin 599
Ur, Chaldäa, Der goldene Helm des Mes-Kalman-Dug 715
Wei-Zeit, Falkner 719

III. GEFÄSSE UND SCHMUCKSTÜCKE

Chou-Zeit, Bronzegefäß mit blaugrüner Patina 269
K'ang-hsi, 1662 bis 1722, Nachtigall 27
Ming-Zeit, Deckeldose . . . 209
Ming, (1368—1644), Achtkantiger Teller 274
Persische Fayence 248
Sung, 960—1279, Räuchergefäß auf 3 Füßen 245
— Topf mit 2 kleinen Henkeln 245
— Räuchergefäß auf 3 Füßen . 245
Ur, Chaldäa, Mythologische Szenen, Gravierungen auf Muschelplättchen 714
Ying Ching Yao, 960 bis 1272, Opfergefäß. 368

FARBIGE TAFELN

Baldung-Grien, Hans, Original-Kreidezeichnung mit grüner Tusche . . . 553
Battoni, P. de, Frauenbildnis. 1786 488
David, Jacques Louis, Bildnis des M. Maubach 665
Duck, A., Plätterin 176
Cranach, Lucas d. J., Adam und Eva 697
Greco, St. Petrus 536
Krüger, Jean S. G., Entwürfe für die Diana Tabatière im Berliner Montbijou-Museum 9
Rubens, P. P., Begegnung zweier Feldherren 369

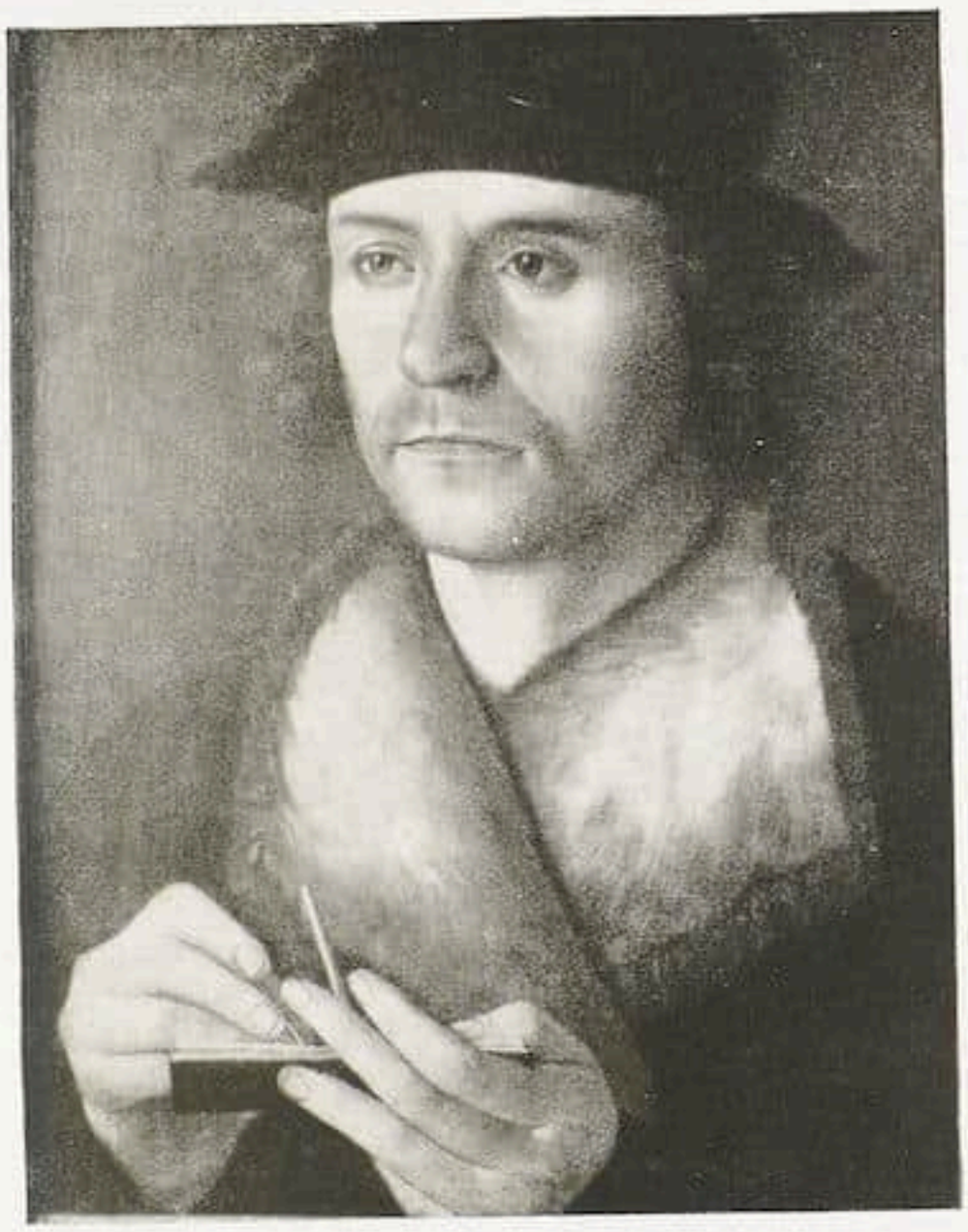


Abb. 1. Meister des Angrer-Porträts Selbstbildnis (?)
Innsbruck, Ferdinandeum

DER MEISTER DES ANGRER-BILDNISSES

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Im Ferdinandeum zu Innsbruck fesselt den Kunstfreund als eine unvermutete Erscheinung und prägt sich unvergeßlich ein: der Domherr Gregorius Angrer. Wie ein Denkmal, eine Büste im Geiste der italienischen Renaissance, zugleich ein »malerisches« Bild, mit erregenden Gegensätzen von Hell und Dunkel, mit einem Leuchten, durch das innere Glut ausgedrückt wird. Streng von vorn gesehen, hebt sich der Sockel des Brustkorbes, der den Kopf sicher trägt, über die Brüstung, auf neutralem, ziemlich dunklem Hintergrunde. Leiblich gebunden, geistig frei, straff gespannt, blickt der Mann aufwärts, wie ein Prediger, ein Reformator, inspiriert, mit edler Entschlossenheit und seelischer Herrschgewalt (Abb. 2). Die Inschrift an der Brüstung, die mit großen schönen Majuskeln die Monumentalität und Bedeutsamkeit des Porträts erhöht, lautet:

GREGORIUS ANGRER · DD · DOC · BRIXINEN̄
ET VIENEN̄ ECCLIAR CANOICUS ÆTATIS SVE
AN · XXXVIIII · M · VII · D · II ·
· 1519 ·

Also: ein Doctor der Theologie, Canonicus in Brixen und in Wien — 39 Jahre, 7 Monate, 2 Tage alt im Jahre 1519.

Dieses Bildnis schließt sich keinem bekannten Typus an, ist keiner Porträtier-Formel unterworfen, überrascht durch die Unbefangenheit und Selbständigkeit der Auffassung und der Malweise. Ich weiß wohl, daß man es vor Jahren hineingezerrt hat in kunsthistorische Diskussionen, daß es dem Ulrich Apt, dem Augsburger, zugeschrieben wurde,

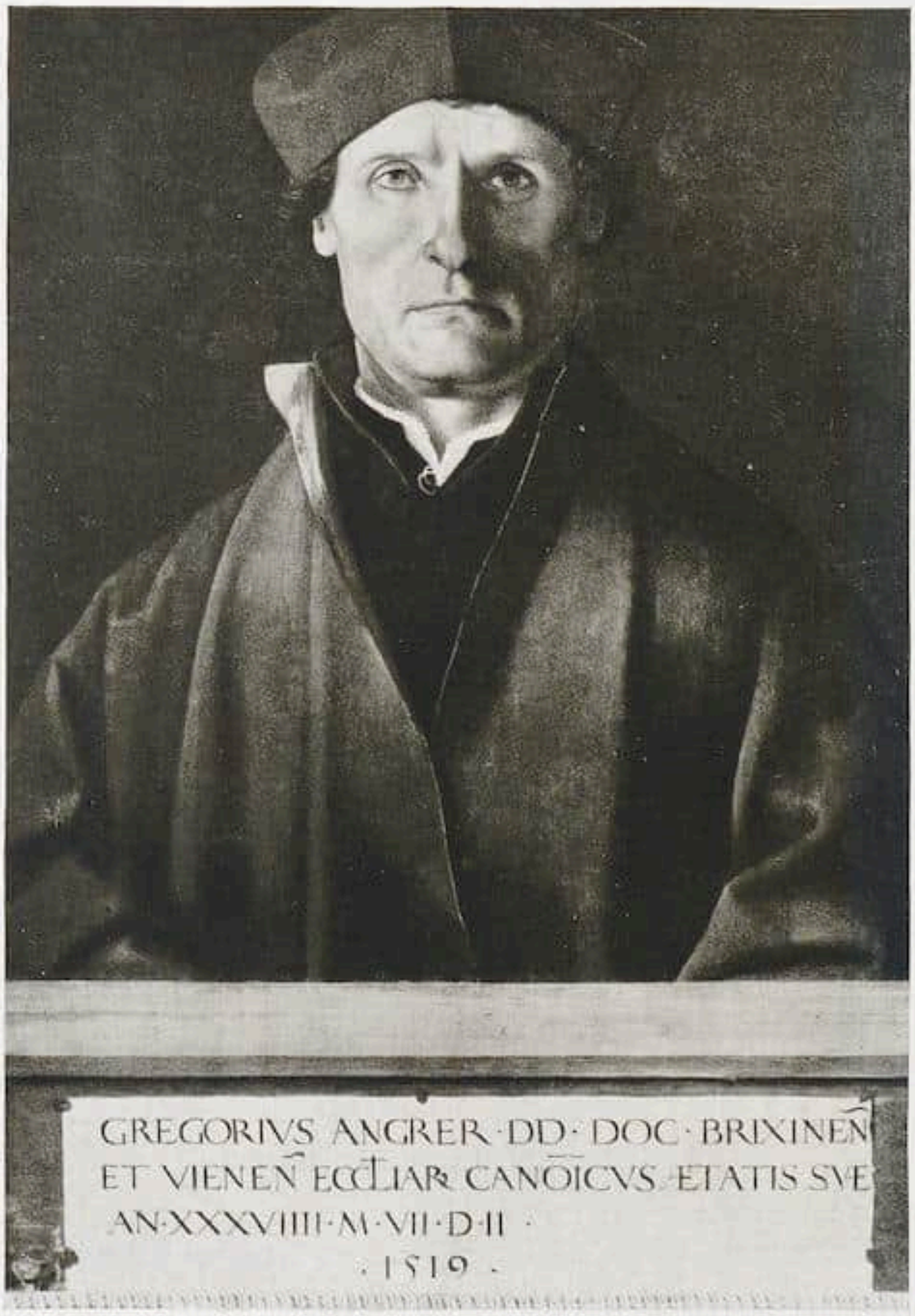


Abb. 2. Meister des Angrer-Porträts — Gregorius Angrer
Innsbruck, Ferdinandeum

daß auch Jan van Scorel als der Autor genannt worden ist, doch verlohnt es sich nicht, so alte Sünden ins Gedächtnis zurückzurufen.

An derselben Wand wie das Angrer-Porträt im Ferdinandeum hängt ein zweites Werk von dem vermutlich in Brixen tätigen Meister, das Bildnis eines Malers, vielleicht ein Selbstbildnis (Abb. 1). Der etwa vierzigjährige ernste, schwermütige Mann zeichnet in sein Buch, das er mit der Linken hält. Seine blinkenden Augen sind auf den Gegenstand gerichtet, den er mit dem Metallstifte festhält. Dieses Werk steht nicht ganz auf der Höhe des Angrer-Porträts, bei dessen Aufnahme der Maler durch die geistige Überlegenheit seines Auftraggebers über sich selbst hinausgehoben wurde, doch wird die Identität der Autoren verbürgt durch Übereinstimmung in der Komposition, der Zeichnung, der Beleuchtung und namentlich der Malweise.

Bisher sind mir noch die folgenden Bildnisse als von derselben Hand herrührend aufgefallen: Ein Bildnispaar mit dem Datum 1520, das, 1909 in Paris versteigert am 2. März (»école de H. Holbein«), kürzlich im Londoner Handel – in der Arnot gallery – aufgetaucht ist (Abb. 4 u. 5). Ein Frauenporträt (Abb. 3), das ich in München bei J. Böhler 1927 zu sehen bekam und das aus Südtirol stammen soll. Eine genaue Kopie danach im Handel zu Wien.

Abb. 5. Meister des Angrer-Porträts — München, Kunsthandel

Ein Männerporträt (Abb. 6), ehemals in der Sammlung Widener zu Philadelphia — mit aufgefälschtem Dürer-Monogramm, dann als falscher »Dürer« ausgeschieden, 1911 als »Amberger« von Kleinberger in Paris angeboten. Der Dargestellte trägt eine Kappe von derselben Form wie Angrer und ist wohl auch ein Kanonikus.

Diese sechs Bildnisse sind ziemlich gleichzeitig entstanden — um 1520 —, als das Werk eines geraden und redlichen Beobachters. Die Bildfläche reicht nicht aus; das Antlitz wirkt groß in knapper Rahmung. Auf neutralem Grunde von mittlerer Helligkeit hebt sich der Kopf ab mit scharfen Lichtkontrasten. Die Beleuchtung kalt, schneidend, linienhaft blitzend, in Flächen beschattend, drückt Spannung aus. Der rauhe

Abb. 4. Meister des Angrer-Porträts — London, Kunsthandel

Abb. 5. Meister des Angrer-Porträts — London, Kunsthandel

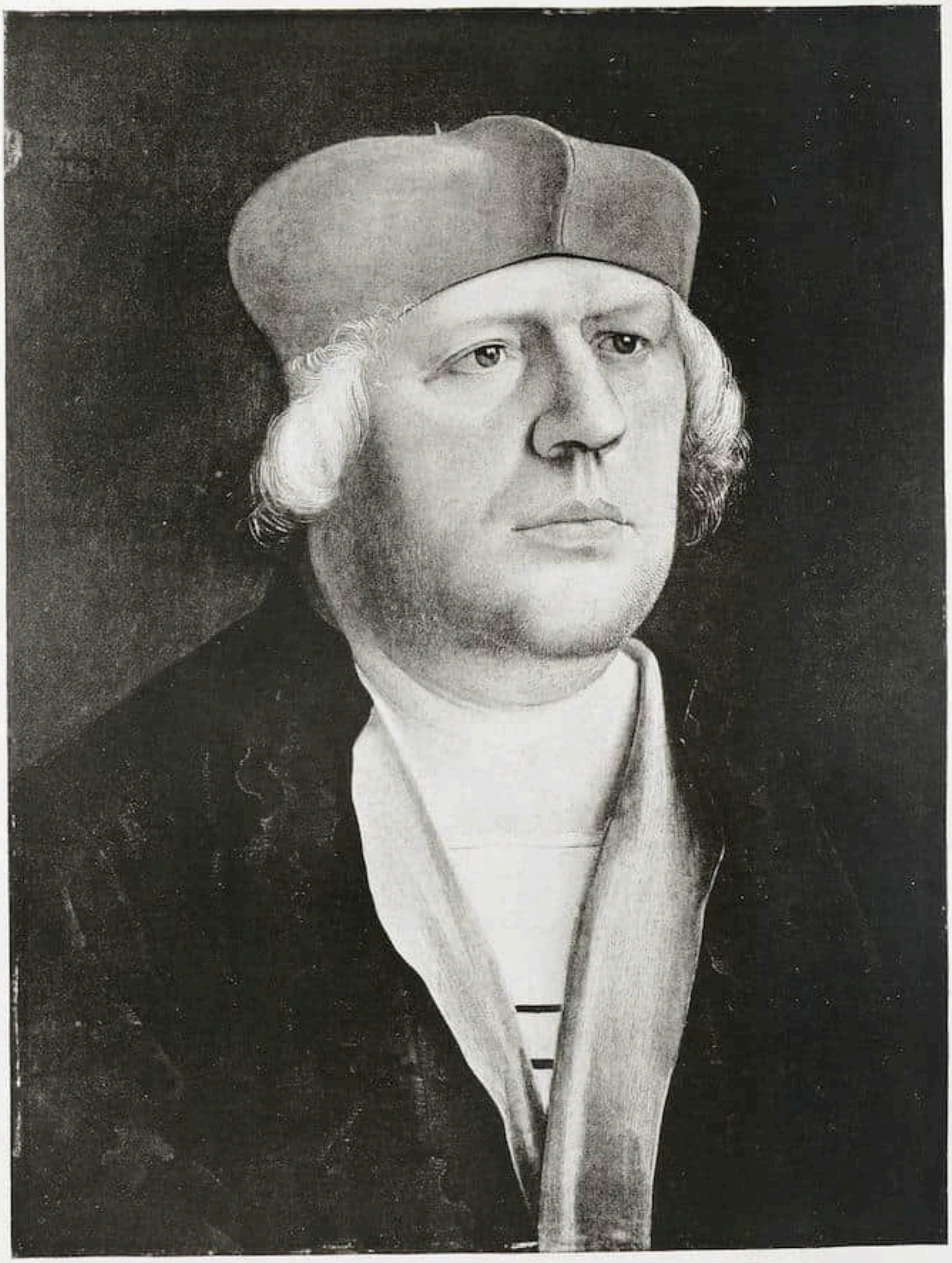


Abb. 6. Meister des Angrer-Porträts — New York, Kunsthandel
Ehemals Sammlung Widener, Philadelphia

Farbenauftrag, punktartig markierend, umgrenzend, strichelnd, verleiht den Bildern eine fast bäuerliche, kernige Frische und Lebendigkeit.
In der derzeitigen Phase der Erkenntnis scheue ich mich, den eigenbrödlerischen Meister kunsthistorisch einzuschalten, gewärtig, daß reicheres Material an Bildern oder urkundliche Ermittlungen — etwa in Brixen — eine vorzeitig formulierte Ansicht widerlegen würden.

Abb. 1. Emailarbeiten von Jean Guillaume George Krüger

DIE TABATIEREN FRIEDRICHS DES GROSSEN

VON MARTIN KLAR

In der Kunstgeschichte der Galanteriewaren des 18. Jahrhunderts bilden die dreizehn reich mit Brillanten besetzten Tabatieren aus dem Besitz Friedrichs des Großen, die im Berliner Monbijou-Museum aufbewahrt werden, durch die Kostbarkeit ihrer Ausstattung und den persönlichen Geschmack, den sie dokumentieren, eine einheitliche und geschlossene Gruppe kunstgewerblicher Denkmäler. Paul Seidel hat sie 1901 im 5. Jahrgang des Hohenzollern-Jahrbuches veröffentlicht und vier weitere Exemplare der gleichen Gattung im Besitz der damaligen Kaiserin, des Prinzen Albrecht von Preußen, des Fürsten Dohna-Schlobitten und der Kaiserin Friedrich (die letzte hat keinen Brillantschmuck) nachgewiesen. Damit ist die Liste der erhaltenen Denkmäler nicht abgeschlossen. Fünf Tabatieren sind hinzuzufügen: eine Dose aus orientalischem Achat mit einem Stilleben von Früchten in Reliefmosaik, die durch das Vermächtnis Ph. Lenoir in das Museum des Louvre gekommen ist (Katalog Henri Nocq, Nr. 708) (Abb. 5), dann ein sehr reich ausgestattetes Exemplar mit der Darstellung von Venus und Adonis in verschiedenfarbigem Golde auf undurchsichtigem rosa Emailgrund, das aus dem Besitz der Kaiserin Alexandra Feodorowna, Gemahlin Nicolaus I., stammt und in der Eremitage aufbewahrt wird (Abb. 2 u. 3), eine dritte Tabatiere ebendort, aus einem Festungsachat (abgebildet Starye Gody, 1916, Märzheft, Seite 17), ferner eine Emaildose mit der Darstellung des Triumphes der Venus nach dem Stockholmer Gemälde von Boucher im Besitz des Großherzogs von Hessen (Abb. 5) und eine Tabatiere mit Perlmutterbelag und aufgelegten Rocaillen und bunten Blumen aus Brillanten und farbig unterlegten Glasflüssen aus dem Besitz des Herzogs von Anhalt-Dessau (Abb. 4).

Über die Entstehungsgeschichte dieser glänzenden Folge von Denkmälern aus der Zeit der Hochblüte der Berliner Juwelierkunst, ist nur das bekannt geworden, was sich aus den von Seidel veröffentlichten Auszügen aus den Schatullenrechnungen Friedrich II. entnehmen läßt. Danach fallen die vorhandenen Rechnungsbelege für Dosen »riches en brillants« in die Jahre 1752—75. Die Lieferanten waren die Berliner Hofjuweliere Gebr. Jordan und Baudesson. Die Herstellungskosten schwankten zwischen 4200 und 12 000 Talern.

Mit diesen unzulänglichen Rechnungsauszügen, durch die die Aufwendungen Friedrich des Großen für Galanteriewaren keineswegs in vollem Umfang zu erfassen sind, ist das Material, das der kunstwissenschaftlichen Forschung zur Verfügung steht, nicht erschöpft. Unbeachtet geblieben ist eine Serie von 13 auf Pergament ausgeführten Dosenentwürfen im Berliner Kupferstichkabinett (Inv.-Nr. 11159—71), deren Zusammenhang mit der Gruppe der Monbijou-Dosen ohne weiteres deutlich ist. Dank der Auffindung von Restbeständen aus dem künstlerischen Nachlaß eines bisher nur dem Namen

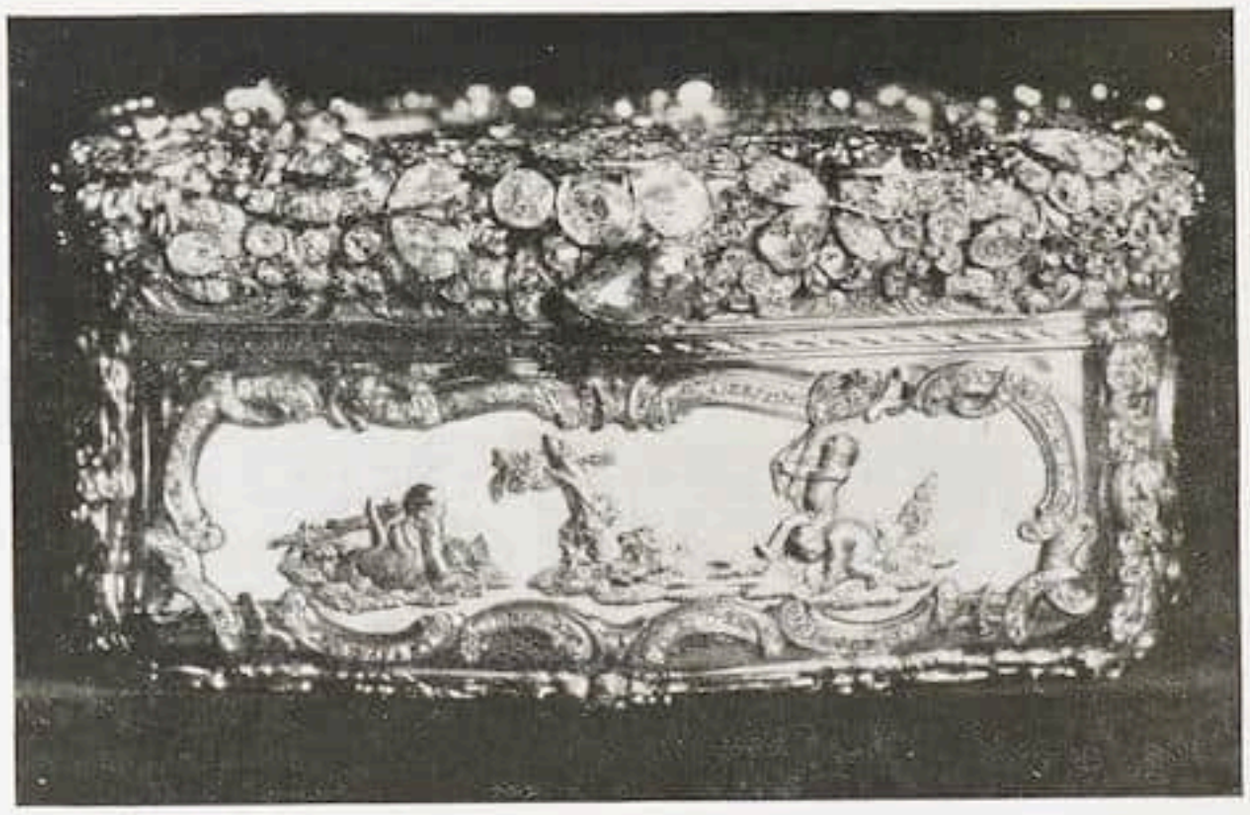


Abb. 2. Tabatiere Bes.: Eremitage, Leningrad

nach bekannten Berliner Emailleurs — Jean Guillaume George Krüger —, die das Berliner Schloßmuseum von der Urenkelin des Künstlers erwerben konnte, erweisen sich die Entwürfe des Berliner Kupferstichkabinetts, deren Herkunft von ein und derselben Hand nicht zweifelhaft sein kann, als gesicherte Arbeiten dieses Meisters. Damit löst sich aus der Reihe der unbekannten Berliner Kunsthandwerker, die an dieser hochentwickelten Dosenkunst beteiligt waren, eine Persönlichkeit von selbständiger Erfindung und führender Bedeutung.

Jean Guillaume George Krüger, 1728 in London geboren, gehört zu den Kunsthandwerkern, die Friedrich der Große für seine künstlerischen Aufgaben von Paris nach Berlin berief. Nach Auskunft der Kirchenbücher der Französischen Gemeinde in Berlin, der einzigen Quelle, die für die Kenntnis des Lebensganges des Künstlers zur Verfügung steht, ist Krüger, der sich graveur et peintre en miniature nennt, nicht 1781, wie Nicolai angibt, sondern schon vor 1753 nach Berlin übergesiedelt. Am 8. Oktober dieses Jahres heiratet er hier Marie Anne Arnal und tauft zwischen 1755 und 1768 fünf Kinder. Als Todestag ist der 15. April 1791 angegeben. Mit diesen gesicherten Daten fällt das Hauptgewicht seines künstlerischen Schaffens nach Berlin. Daß Krüger während seines Berliner Aufenthaltes auch weiterhin an dem Pariser Kunstleben teilgenommen hat, ergibt sich aus seinem Eintritt in die Pariser Akademie von St. Luc, der 1774 erfolgte. Die Akademie besaß bei ihrer Auflösung zwei Emailarbeiten des Berliner Meisters: eine »Opferdarbringung an Amor« und eine allegorische Darstellung »Die Liebe verwundet durch die Freundschaft«. Beide Werke sind verschollen.

Das überkommene Werk Krügers umfaßt drei hochovale, in Komposition und Farbe an französische Vorbilder anklingende Emailbildchen zum Schmuck von Tabatieren (Abb. 1), ferner zwei unvollendete Porträtminiaturen auf Elfenbein und einen Klebeband mit 40 Entwürfen und Skizzen auf Pergament für Schmelz- und Miniaturmalerei, von denen drei mit seinem vollen Namen signiert sind. Die technische Behandlung der in Strich- und Punktmanier mit Bleistift und Tuschpinsel ausgeführten Entwürfe ist außerordentlich sorgfältig. Prüft man die figürlichen Kompositionen auf ihren Inhalt, so findet man die konventionellen Themen, die für den gemalten und getriebenen Dekor der Galanteriewaren in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts charakteristisch sind: Szenen aus der antiken Mythologie, der Allegorie und Puttendarstellungen. Das Kunstschaffen Krügers ist mit dieser Luxuskunst aufs engste verbunden. Edelsteinfassungen, die mehrfach in die Entwürfe Krügers mit einbezogen sind, machen die kunstgewerbliche Basis seiner Arbeiten noch deutlicher. Bei solcher Einstellung, die minuziöse Kleinarbeit erfordert, überrascht die Feststellung von fremden Vorlagen, die gelegentlich benutzt worden sind, nicht. Es finden sich solche nach Boucher, Falconet, Lemoyne und Correggio. Für sechs Landschaftsdarstellungen mit Staffagefiguren sind die Radierungen von Nicolaus Berchem vorbildlich gewesen.

Entwürfe von Krüger für die Diana-Tabatiere im Berliner Monbijou-Museum und die Tabatiere des Großherzogs von Hessen, Darmstadt

Unter dem zeichnerischen Nachlaß Krügers finden sich zwei Entwürfe für Emaildosen Friedrichs des Großen, die im Original erhalten sind: zur Diana-Dose im Monbijou-Museum und zur Tabatiere des Großherzogs von Hessen mit der Darstellung des Triumphes der Venus nach Boucher (vgl. die Farbtafel). Die Bilddarstellungen der Entwürfe, die sich nur auf den Deckel beziehen, stimmen in Farbengebung und Komposition mit den Emails auf den entsprechenden Dosen völlig überein. Damit ist der Autornachweis für die bisher namenlosen Emails dieser Dosen erbracht und ein Verbindungsglied für die Zuweisung der weiteren Dosenentwürfe im Berliner Kupferstichkabinett an den Emailleur Jean Guillaume George Krüger gewonnen.

Abb. 3. Tabatiere — Bes.: Eremitage. Leningrad

Der Entwurf zur Diana-Dose zeigt ein auffallend breit und sorgfältig behandeltes Rahmenwerk von Rocaillen und bunten Blumen, das, wie der Vergleich mit der Monbijou-Tabatiere erweist, als die zeichnerisch freie Vorlage für den Juwelenschmuck derselben anzusehen ist. Die Gruppierung der Brillanten in Rahmenform ergab sich aus der praktischen Aufgabe des Juweliers, welche die Aufbringung einer größeren Zahl hochkarätiger Steine auf dem beschränkten Flächenraum einer Tabatiere vorsah. Das gleiche Rahmenwerk findet sich bei dem Krügerschen Dosenentwurf für die Tabatiere des Großherzogs von Hessen und kehrt in immer neuer und kunstvoller Variation und Kombination der Formen bei den Dosenentwürfen im Berliner Kupferstichkabinett wieder.

Abb. 4. Tabatiere — Bes.: Herzog von Anhalt-Dessau

Die freie Beherrschung der ornamentalen Formen des Rokoko und die exakte zeichnerische Ausführung verraten den berufsmäßigen Graveur.

Neben Dosenentwürfen, die ohne Rücksicht auf Material und Technik des Juweliers geschaffen sind, finden sich andere, welche die Formen einzelner Edel-

Abb. 5. Tabatiere

Bes.: Louvre, Paris

steine klar erkennen lassen. Beispiele hierfür sind ein Entwurf mit der »Baigneuse« nach dem Petersburger Gemälde von Lemoyne (Abb. 7) und mit einem Bachanal (Abb. 8) als Mittelstück, einer Komposition, zu der sich eine Vorstudie im Krügerschen Nachlaß erhalten hat. In beiden Fällen ist die figürliche Darstellung für Schmelzmalerei berechnet. Zweimal erscheint naturalistisches Muschel- und Pflanzenwerk als Motiv der Rahmenverzierung bei Entwürfen mit Figuren von Meeresgottheiten (Abb. 11) (eine Variante in der Sammlung Charles Foerster, Berlin). Hier findet sich auch eine handschriftliche Angabe über die Art der Ausführung und die Höhe der Ausführungskosten: Tabatière dont le tour est en coquilles et roseaux de Brillants, les fleurs de pierres naturelles, le sujet en coquiller les quatre faces toutes en coquiller à l'exception des ornaments, qui seront en or mat et poli. Coutera Rthlr. 7500.

Die Mehrzahl der Krügerschen Entwürfe beziehen sich auf Dosen aus Achat oder Chrysopras, bei denen der gewählte Schmuckstein den farbigen Fond für ein Mittelmotiv abgibt. Krüger bevorzugt hier Blütenzweige und Blumenbuketts, die wie Stillleben von Rahmenwerk umschlossen sind (Abb. 9 u. 10). Am deutlichsten zeigt sich die Stilverwandtschaft der Entwürfe mit den Monbijou-Dosen, wenn man die Zeichnung mit dem Festungsachat als Mittelstück und die entsprechende Tabatiere, die im Monbijou-Museum erhalten ist, nebeneinander legt (Abb. 12 u. 13). Das Ruinenmotiv, das stärkste Symbol der Sentimentalität in dieser Epoche, findet sich bei den Monbijou-Dosen mehrfach, unter den erhaltenen Arbeiten Krügers nur einmal in Verbindung mit Tierdarstellungen. Besondere Beachtung beansprucht ein Krügerscher Dosenentwurf mit violettem transluziden Email auf guillochiertem Grunde als Rahmenfüllung.

Abb. 6 Tabatiere mit Emailmalerei von Krüger
Bes.: Großherzog von Hessen, Darmstadt

Die sorgfältige Charakterisierung dieser Emailtechnik läßt keinen Zweifel daran aufkommen, daß Krüger als Emailleur auch praktisch mit ihr vertraut war und daß das transluzide Email auf der Hektor-Dose im Monbijou-Museum eine Probe seines handwerklichen Könnens darstellt.

Die wenigen gesicherten Emailarbeiten Jean Guillaume George Krügers geben keinen Aufschluß über die künstlerischen Anfänge des Meisters und den Verlauf seiner Entwicklung. In der Geschichte der Berliner Emailmalerei stehen die nachgewiesenen Werke nicht ganz so isoliert, wie die der Gebrüder Huaut, die als kurfürstliche Hofmaler von Genf nach Berlin gekommen waren. Krüger war ein Zeitgenosse Chodowieckis, der nach Ausweis seiner Signatur als Autor für den Emailschmuck einer Monbijou-Dose mit der Bekränzung Amors durch die drei Grazien in grauer Camayeumalerei auf rosa Grund bezeugt ist (Abb. 17). Nach dem Tagebuch Chodowieckis sind die Emails für diese Tabatiere am 14. Oktober 1772 an den Hofjuwelier Jordan abgeliefert worden. Der Einfluß Krügers macht sich hier in der Wahl der Bilddarstellung und in Verbindung derselben mit Fondmalerei geltend. Urkundlich belegt wird er durch die Tagebuch-Erzählung Chodowieckis von der Ablehnung einer Dido-Dose durch Friedrich den Großen. Damals ließ der König dem Meister mitteilen, er wünschte eine Dose: »comme celle de Krüger, qu'il porte en poche«. Das Original bekam Chodowiecki zum Kopieren ausgehändigt. Chodowiecki, der durch die Bemühungen André Jordans mehrfach zu Emailarbeiten für den König herangezogen wurde (vgl. Wolfgang von Oettingen, 8. Jahrg. Hohenzollern-Jahrbuch 1904), erreichte weder die Weichheit der Modellierung noch die virtuose Technik und Harmonie der Krügerschen Farbengebung, in der seine Pariser Schule am deutlichsten in Erscheinung tritt. Die Technik der transluciden Goldemails hat Krüger aus Paris nach Berlin verpflanzt. Auch Chodowiecki hat sie, wie zwei Golddosen mit inkrustiertem Email im Louvre bezeugen, gelegentlich angewandt, folgt aber hier offenbar Anregungen des Pariser Emailleurs Liot.

Das enge Verhältnis Krügers zum Kunsthandwerk des Juweliers führte zu einer Erweiterung seiner künstlerischen Tätigkeit; er lieferte Entwürfe für Tabatieren, die

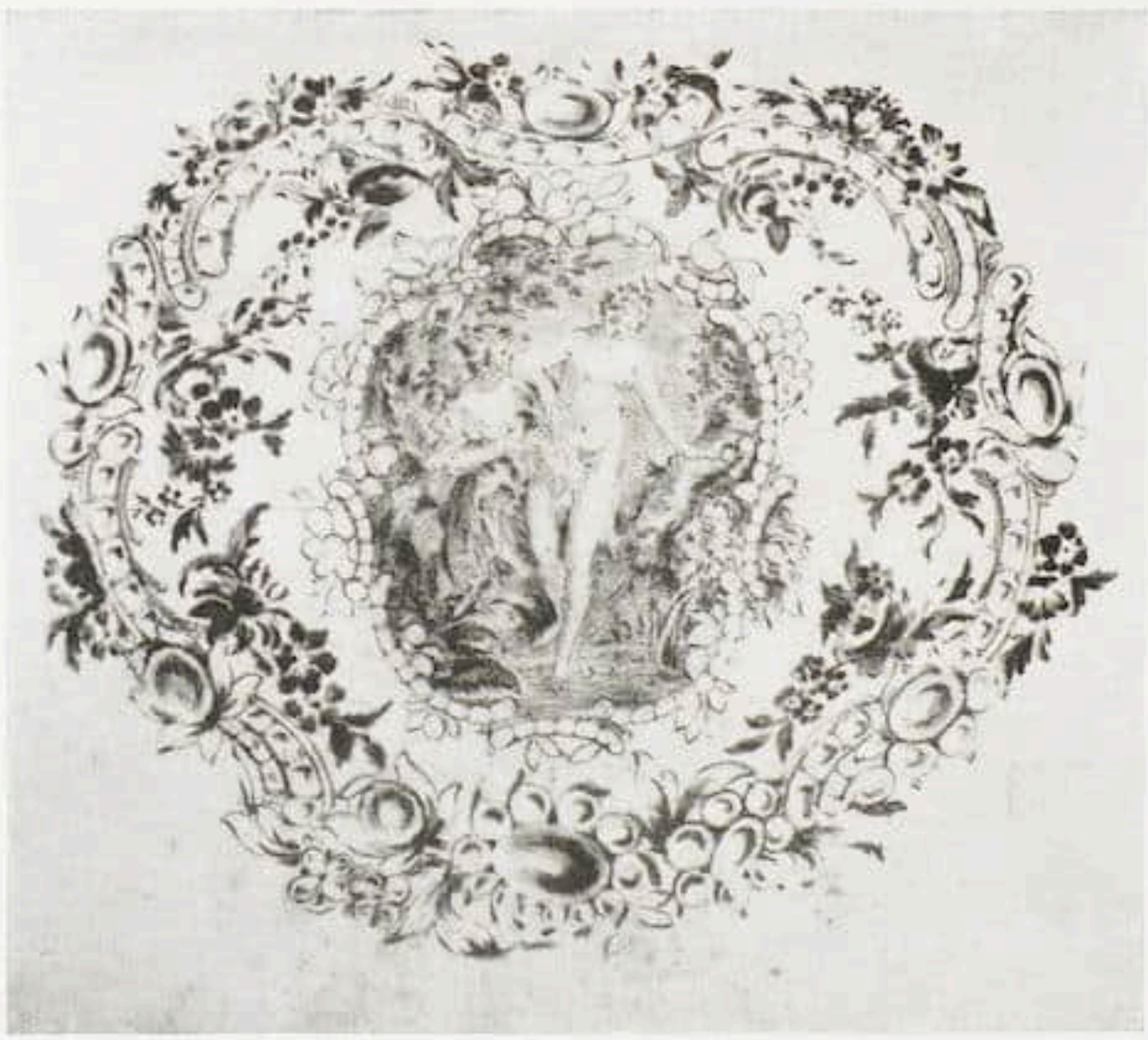


Abb. 7. Entwurf von Krüger für eine Tabatiere mit Emailmalerei
Bes.: Kupferstichkabinett, Berlin

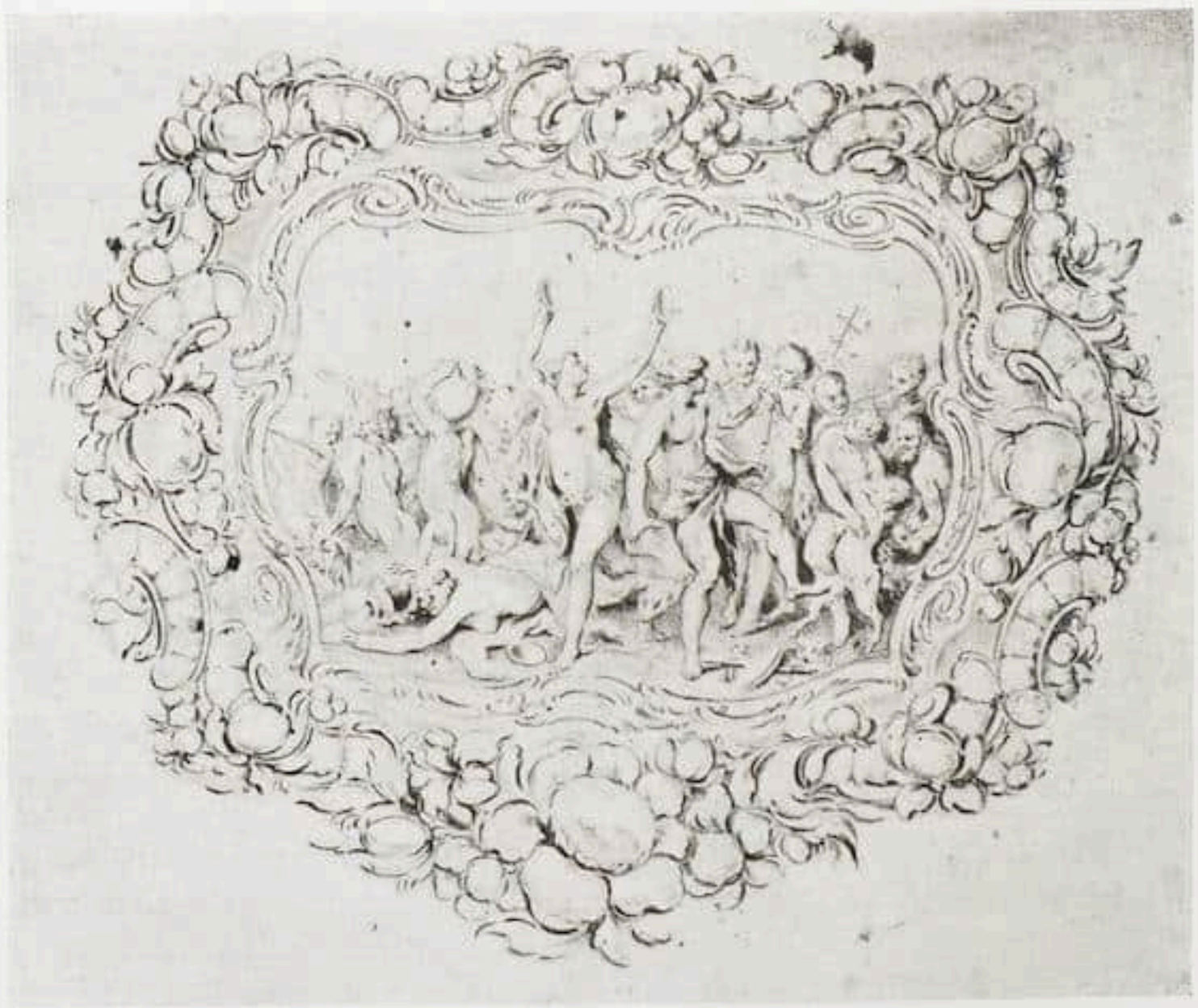


Abb. 8. Entwurf von Krüger für eine Tabatiere mit Emailschmuck in Grisaillemalerei auf rosa Fond
Bes.: Kupferstichkabinett, Berlin

Abb. 9. Entwurf von Krüger für eine Tabatiere mit einer Blumenvase in Goldgelb und Rosa auf türkisblauem Fond

Bes.: Kupferstichkabinett, Berlin

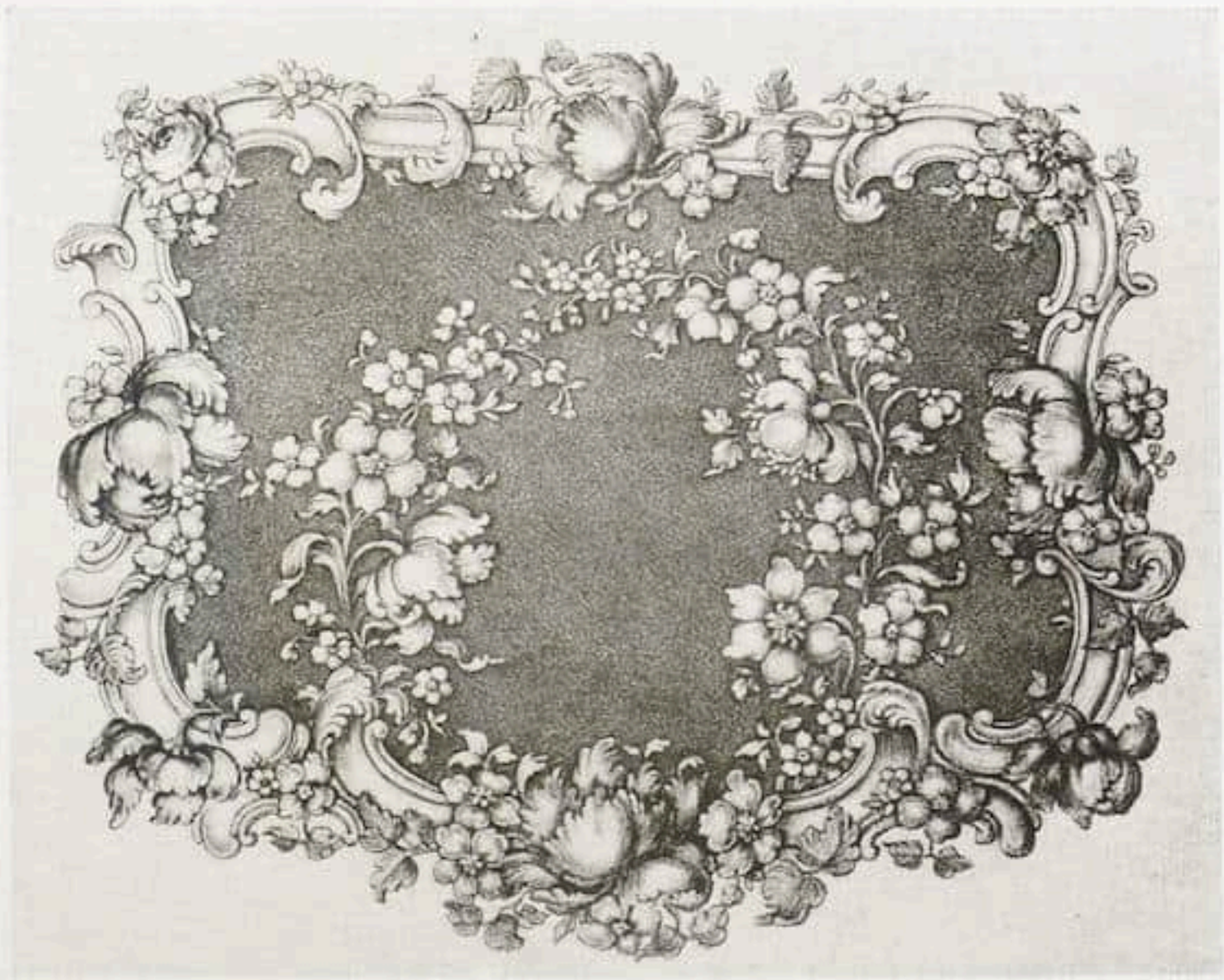


Abb. 10. Entwurf von Krüger für eine Tabatiere mit goldenen Blütenzweigen auf türkisblauem Fond

Bes.: Kupferstichkabinett, Berlin

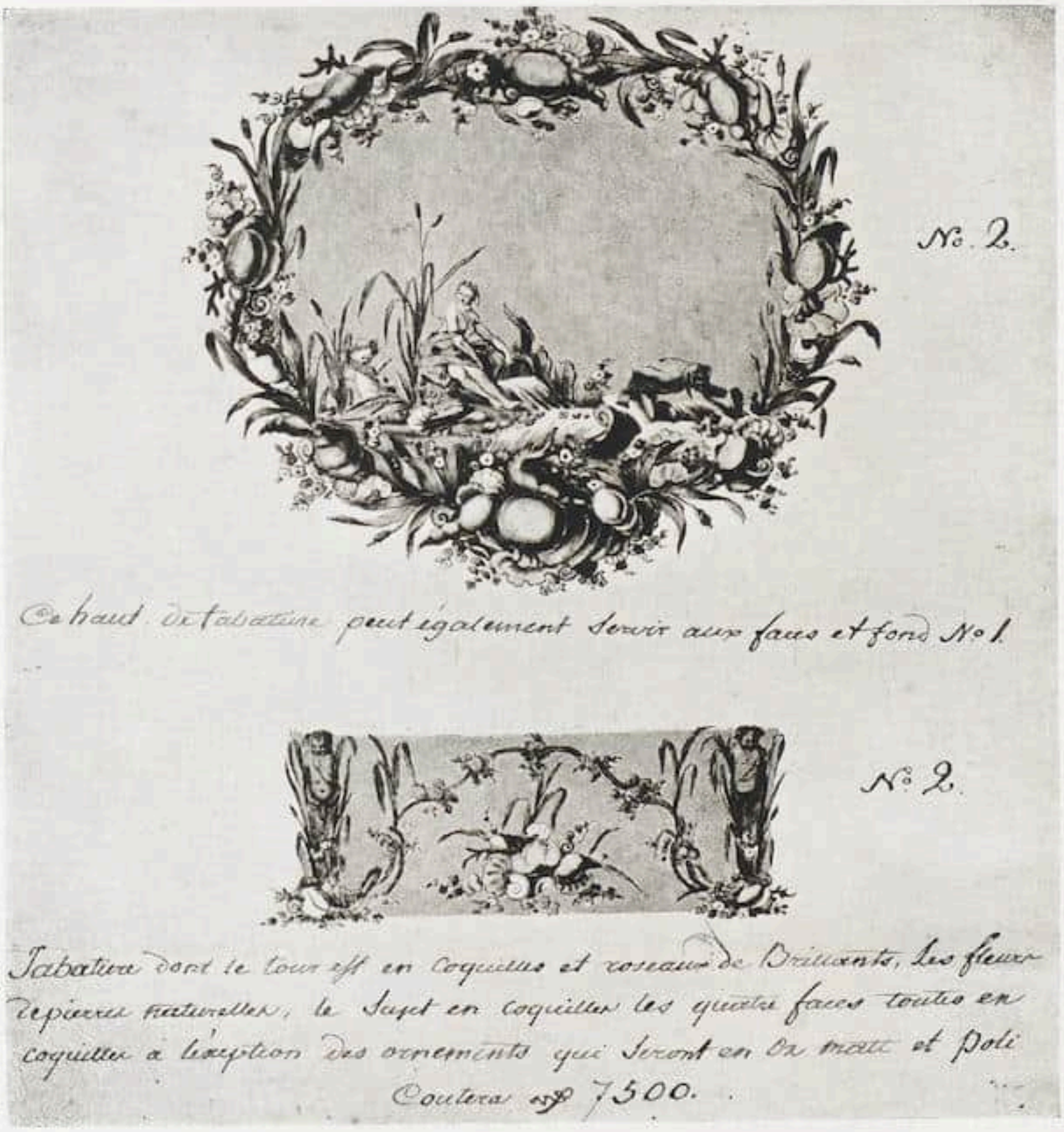


Abb. 11. Entwurf von Krüger
für eine Tabatiere aus Chrysopras

Bes.: Kupferstichkabinett, Berlin

Friedrich II. in Auftrag gab. Damit wurde er Träger und Förderer des künstlerischen Aufschwunges auf dem Gebiete der Berliner Galanteriewaren. Die Juweliere haben die Krügerschen Entwürfe übernommen und zum Teil weiter ausgestaltet. Bei einem Vergleich der ausgeführten Dosen mit den Krügerschen Entwürfen finden sich zahlreiche figürliche Darstellungen und Ornamente, für die keinerlei Vorlagen nachzuweisen sind. Das gilt in erster Linie für die mythologischen Darstellungen auf den Monbijou-Dosen, deren Deutung vielfach unsicher ist. Hier darf man weitere Entwürfe voraussetzen, die den besonderen Wünschen des Königs Rechnung trugen. Nach Nicolai hat Johann Wilhelm Meil Entwürfe für Berliner Juweliere angefertigt. Erman und Reclam berichten in ihrer Geschichte der Refugiés (1786), daß Friedrich der Große den Juwelieren gelegentlich auch eigenhändige Entwürfe für Tabatieren vorgelegt hat. Was bei der Übertragung der Krügerschen Entwürfe in das Material des Juweliers an Klarheit der Komposition und Feinheit der Zeichnung verloren ging, wird ersetzt durch das bunte Geflimmer der facettierten Edelsteine, mit denen die Monbijou-Dosen geradezu überschüttet sind. Sie umrahmen die Flächen, folgen den Kanten des Dosenkörpers, die sie abrunden und begleiten die Formen der Rocaillen, Blütenzweige, Bäume, ja selbst die Linien der Ruinenarchitektur. Die Brillanten, die auf der Schau-

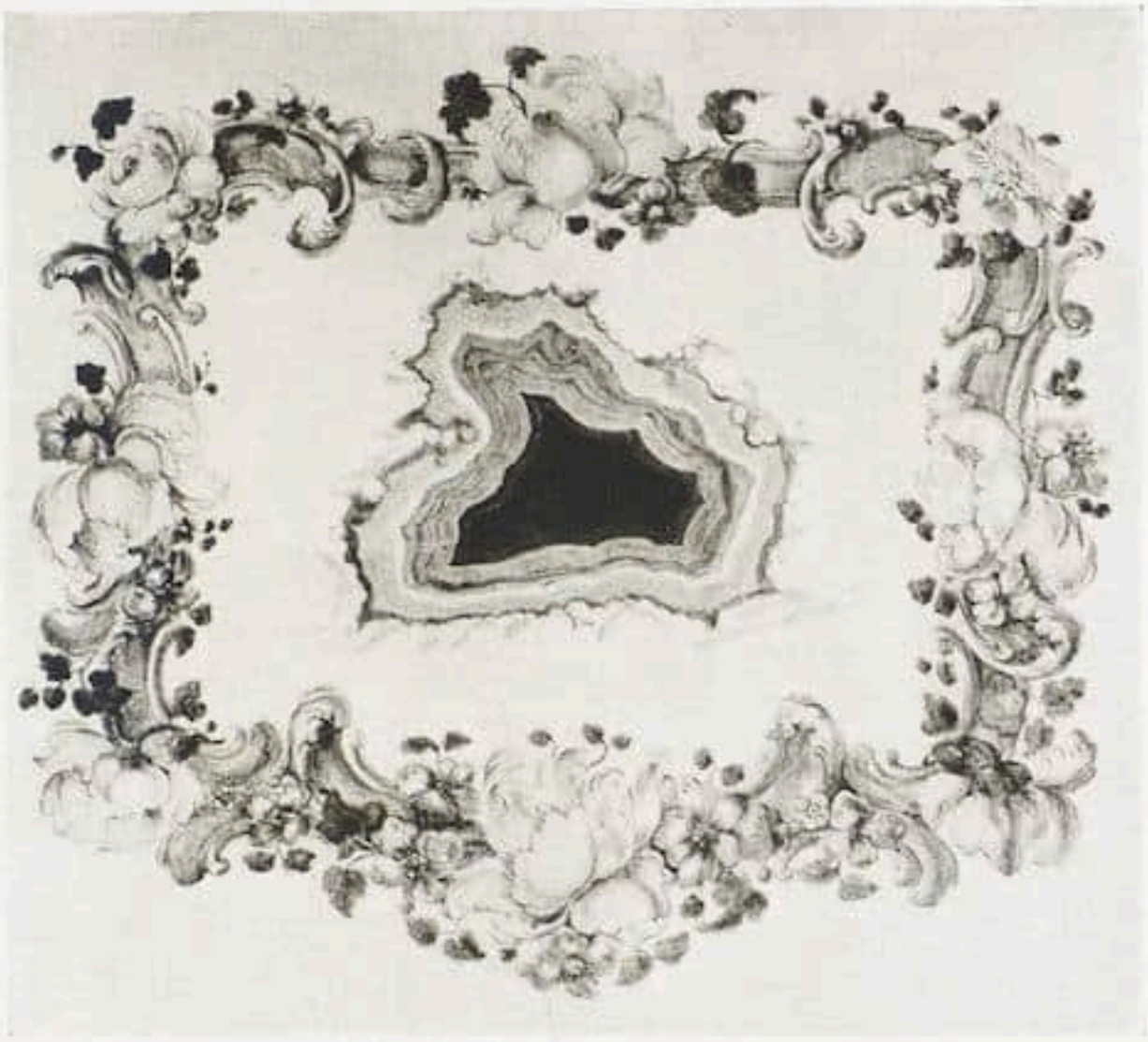


Abb. 12. Entwurf von Krüger für eine Tabatiere aus Festungsachat
Bes.: Kupferstichkabinett, Berlin

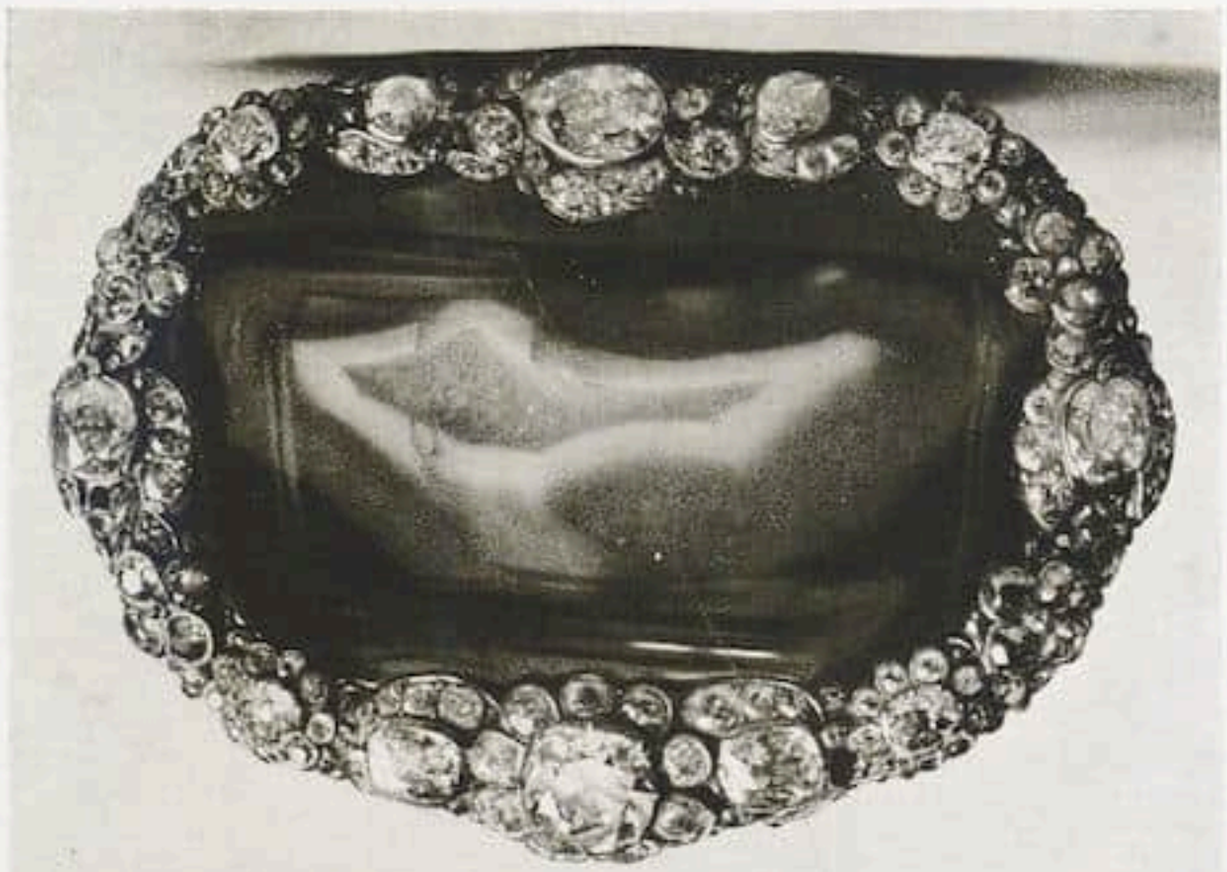


Abb. 13. Tabatiere Bes.: Monbijou-Museum, Berlin

seite der Tabatieren aufgebracht sind, erreichen eine Größe bis zu acht Karat. Diese ausgesprochene Vorliebe für stark wirkende Edelsteine, vornehmlich Brillanten, wie sie hier in Erscheinung tritt, entspricht dem Zeitgeschmack des Rokoko, ebenso wie die Form ihrer Garnierung zu Blüten und Rosetten, die wir beim Schmuck dieser Epoche wiederfinden. Gesteigert wird der Reiz der Juwelierarbeit durch die Unregelmäßigkeit der Steinformen und die reliefartige Fassung, die auf verstärkte Licht- und Schattenwirkung berechnet ist. Zur Erzielung reicher polychromer Effekte sind die Brillanten großen Formats farbig unterlegt und mit Rubinen und Smaragden in Kontrast gestellt. Die spezifische Eigenart der friederizianischen Dosen beruht auf der Kostbarkeit des Edelsteinbesatzes und der gedrängten Fülle der ornamentalen Akzente, die

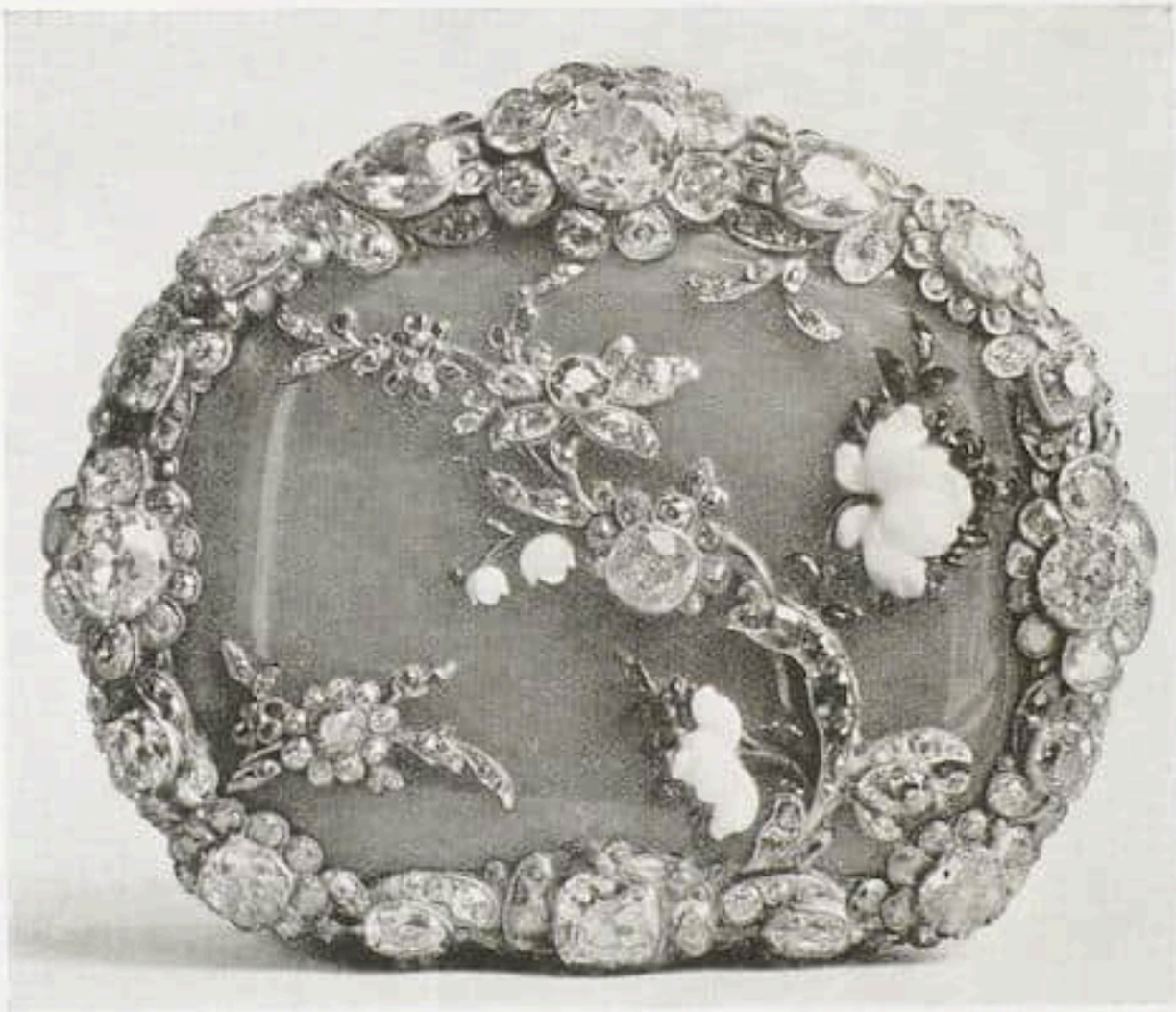


Abb. 14. Tabatiere

Bes.: Monbijou-Museum, Berlin

Abb. 15. Tabatiere

Bes.: Monbijou-Museum, Berlin

die glatte ruhige Fläche zurückdrängt. Begleitet wird die Juwelierarbeit von naturalistischem Beiwerk in Gestalt von Blumen und Früchten, für das aus koloristischen Gründen geringwertiges Arbeitsmaterial wie Halbedelsteine und mit Folien unterlegte bunte Glasflüsse verwendet worden ist. Der farbig außerordentlich reiche Besatz von Edelsteinen und Glasflüssen ist mit gemalter oder translucider Schmelzarbeit und mit den zarten Tönen mehrfarbiger Goldreliefs in Verbindung gebracht. Wo kein Email erscheint, bilden Schmucksteine, die in den Schlössern Friedrich des Großen für Tischplatten, Kamine und Vasen ausgiebig Verwendung gefunden haben, das Grund-

Abb. 16. Tabatiere Bes.: Monbijou-Museum, Berlin

Abb. 17 Tabatiere mit Emailbildchen von D. Chodowiecki
Bes.: Monbijou-Museum, Berlin

material für den Dosenkörper. Aus den Schatullenrechnungen Friedrich II. ergibt sich, daß Berlin ein Hauptort für die Herstellung von Steindosen gewesen ist. Genannt werden Tabatieren aus Japsis, Topas, Lapis-Lazuli, Christall de Roche, Carneol. Der Lieblingsstein Friedrich des Großen für Dosen war der apfelgrüne, zart durchschimmernde Chrysopras, der das Feuer der Brillanten besonders wirksam werden läßt.
Technik und Qualität der Arbeit ist bei den Monbijou-Dosen überall die gleiche. Zargen- und Kastenfassungen wechseln bei der Juwelierarbeit miteinander ab, ebenso das Material für die Fassung der Edelsteine. Bei weißen Brillanten ist es stets in Silber gehalten. Die Tabatieren Friedrichs des Großen veranschaulichen die Leistungsfähigkeit eines Berliner Kunsthandwerks, das die lebhafteste Unterstützung und Förderung durch den

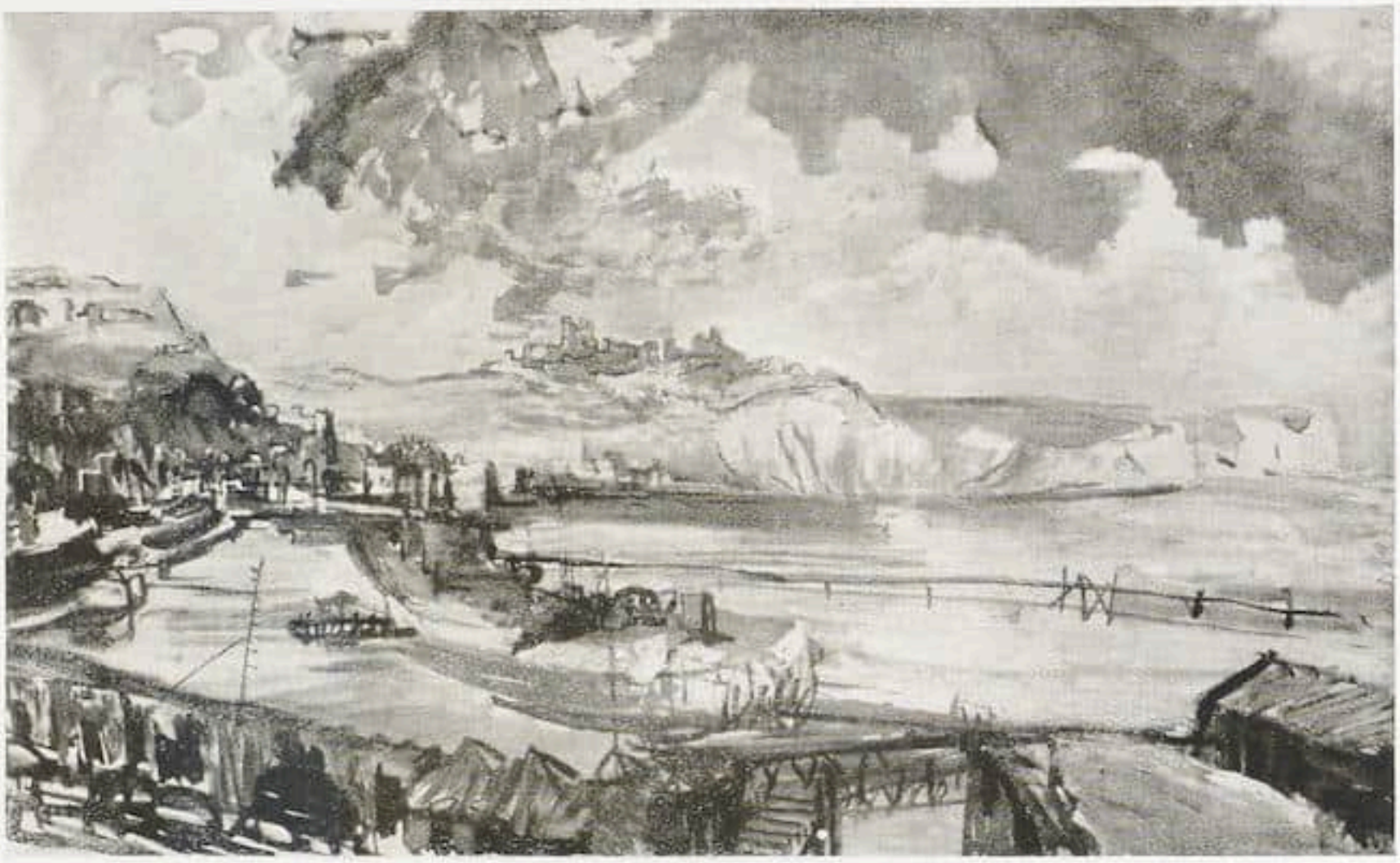
Abb. 18. Tabatiere Bes.: Monbijou-Museum, Berlin

König selbst erfahren hat. Geschützt durch das Einfuhrverbot für fremde Galanteriewaren seit Beginn seiner Regierung, aber mit Hilfe fremder »Künstler und ouvriers«, die der Kaufmann Gotskowski aus dem Hauptzentrum für Galanteriewaren Paris nach Berlin berufen mußte, erhob sich das Berliner Kunsthandwerk der Juweliere rasch zu führender Stellung, begünstigt durch die großen Aufträge des Königs an Galanteriewaren aller Art, von denen die Schatullenrechnungen Kenntnis geben. Der Mode der Zeit entsprechend, steht die Tabatiere an erster Stelle.

Das Rokoko hat die Tabatiere künstlerisch veredelt und mannigfaltige neue Grundformen geschaffen, unter denen die Kommodenform, die bei den Monbijou-Dosen überwiegt, einen beliebten Typ darstellt. Das für diese Epoche nicht ungewöhnliche große Format der friederizianischen Tabatieren steht im stärksten Gegensatz zu dem geringen Fassungsraum derselben im Spätbarock. Bild- und Schriftquellen bezeugen, daß solche Stücke in der Hand gehalten oder auf Tischen ausgelegt worden sind.

Die besprochenen Denkmäler, die für den persönlichen Bedarf Friedrichs des Großen angefertigt wurden, verdanken ihre Entstehung einer königlichen Liebhaberei, die aus der Tabatiere ein Schaugerät von unvergleichlicher Kostbarkeit und vollendeter Technik gemacht hat. Wie groß der Schatz des Königs an so prunkvoll ausgestatteten Tabatieren gewesen ist, ist nicht bekannt. In seinem Testament verfügte er über vier Dosen im Werte von je 10000 Rthl. und eine Dose von 6000 Rthl., die er seinen drei Schwestern in Ansbach, Schweden und der Prinzessin Amalie, ferner seinen Nichten, der Prinzessin von Oranien und der Herzogin von Württemberg vermachte. Über den Verbleib dieser Stücke ist nichts festzustellen.

Anmerk.: Eine erweiterte Fassung dieses Aufsatzes wird von der Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten in Berlin, Schloß, hergestellt und ist durch dieselbe zum Preise von M. 2.— zu beziehen.



Oskar Kokoschka — Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin — Küste bei Dover. 1926

OSKAR KOKOSCHKA

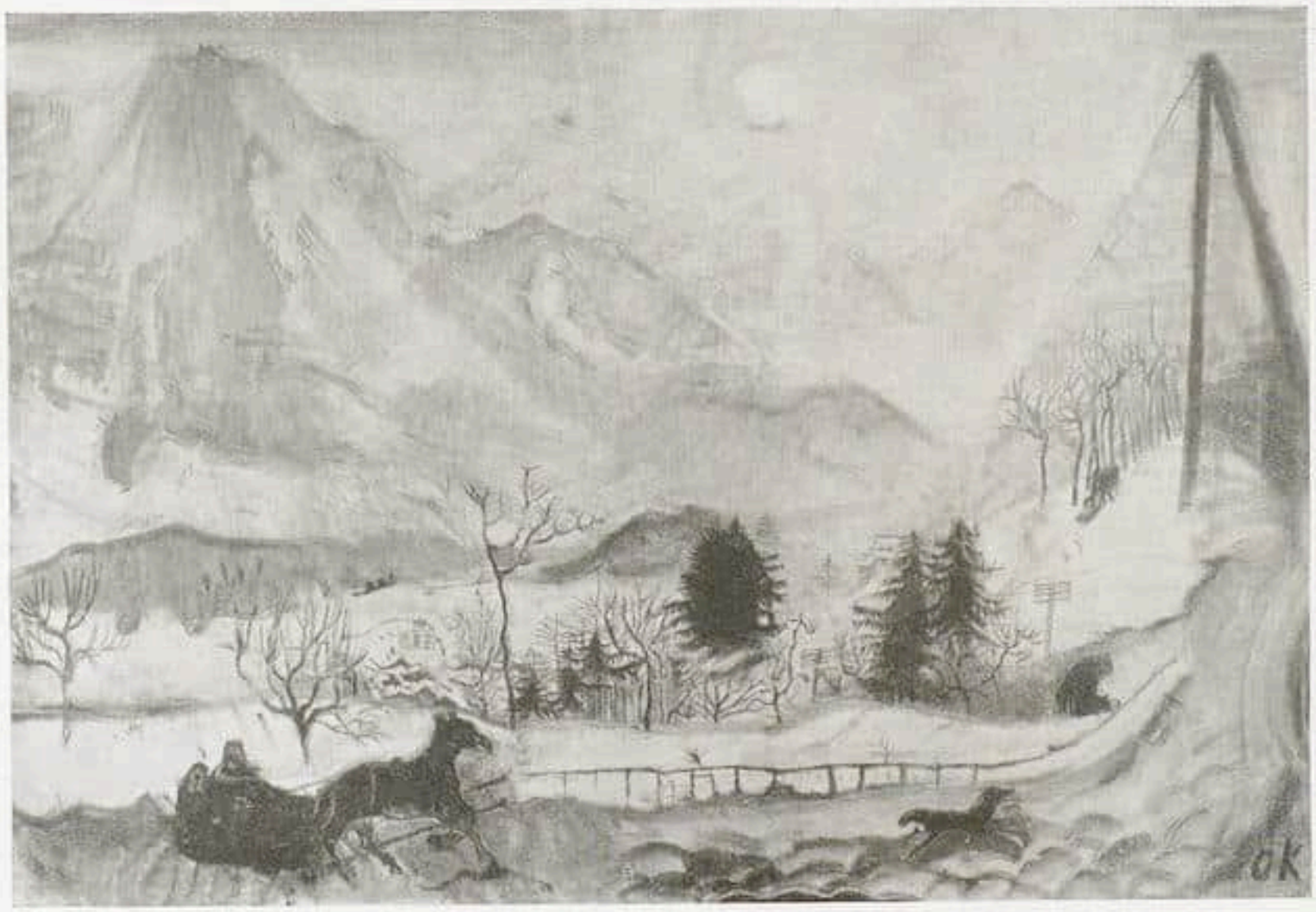
VON GEORG BIERMANN

Der letzte Maßstab der Kritik ist nicht der Mensch, sondern das Werk. Raffael, Rembrandt, van Gogh bestehen vor der Zeit nur durch ihre Schöpfung. Gut, hier und dort auch Einiges vom Menschen zu wissen, weil vielleicht solche Kenntnis noch tiefer hineinführt in die Urzelle schöpferischen Auftriebs. Manchmal dagegen führt die Kenntnis des Menschlich-Allzumenschlichen auch auf Irrwege. Exempla docent. Kunstgeschichte sollte nicht mit Literatur verwechselt werden.

Wesentlicher ist die Zeit. Sie formt, bildet und umschreibt das Ambiente, aus dem dieser und jener herauswuchs, ruft, was für künstlerische Schöpfung nicht übersehen werden darf, öfters zum Protest als zur Bejahung auf. Denn es ist nun einmal das Zeichen jeder großen Kunst, wenn sie nicht, wie bei den Werken des Mittelalters oder den Göttern Griechenlands, auf einem glücklichen Boden geschlossener harmonischer Einheit erwuchs, daß sie immer zunächst Protest gegen die eigene Umwelt ist, gegen den Alltag, gegen Überlieferung. Beispiele, die z. B. im Sinne einer Tradition das Gegenteil erhärten könnten, scheiden infolge ihrer Seltenheit oder der besonderen Umstände wegen, die mit unserem Fall nicht das Geringste zu tun haben, aus.

Aber das Wunder: Das Gefühl für kommende Dinge ist beim Künstler, er ist der Horcher in die Zeit hinein. Bei den alten Meistern (siehe etwa Greco und Rembrandt) hat es die Kunstwissenschaft nach Jahrhunderten bestätigt, in der Gegenwart dagegen hat der Prozeß der Erkenntnis ein anderes Tempo angenommen. Ich erinnere mich noch sehr deutlich der ersten Kokoschka-Ausstellung in Wien vor etwa zwanzig Jahren (Protest, Tumult und schüchterne Bejahung haben sie begleitet), aber heute, wenn bei Cassirer wieder einmal die letzte Ernte dieses Malers gezeigt wird, geht Festtagsstimmung durch das Haus.

Indes, der sogenannte Sieg auf der ganzen Linie besteht für Kokoschka auch heute noch nicht unbedingt. Es ist die Trägheit der Menschen, die so schwer vorangeht. Diesen unbekrittelten Beifall zu erreichen, sind Tod oder Selbstmord die Voraussetzung. Kokoschka wird — wie wir hoffen — ein seliges Ende haben.



Oskar Kokoschka

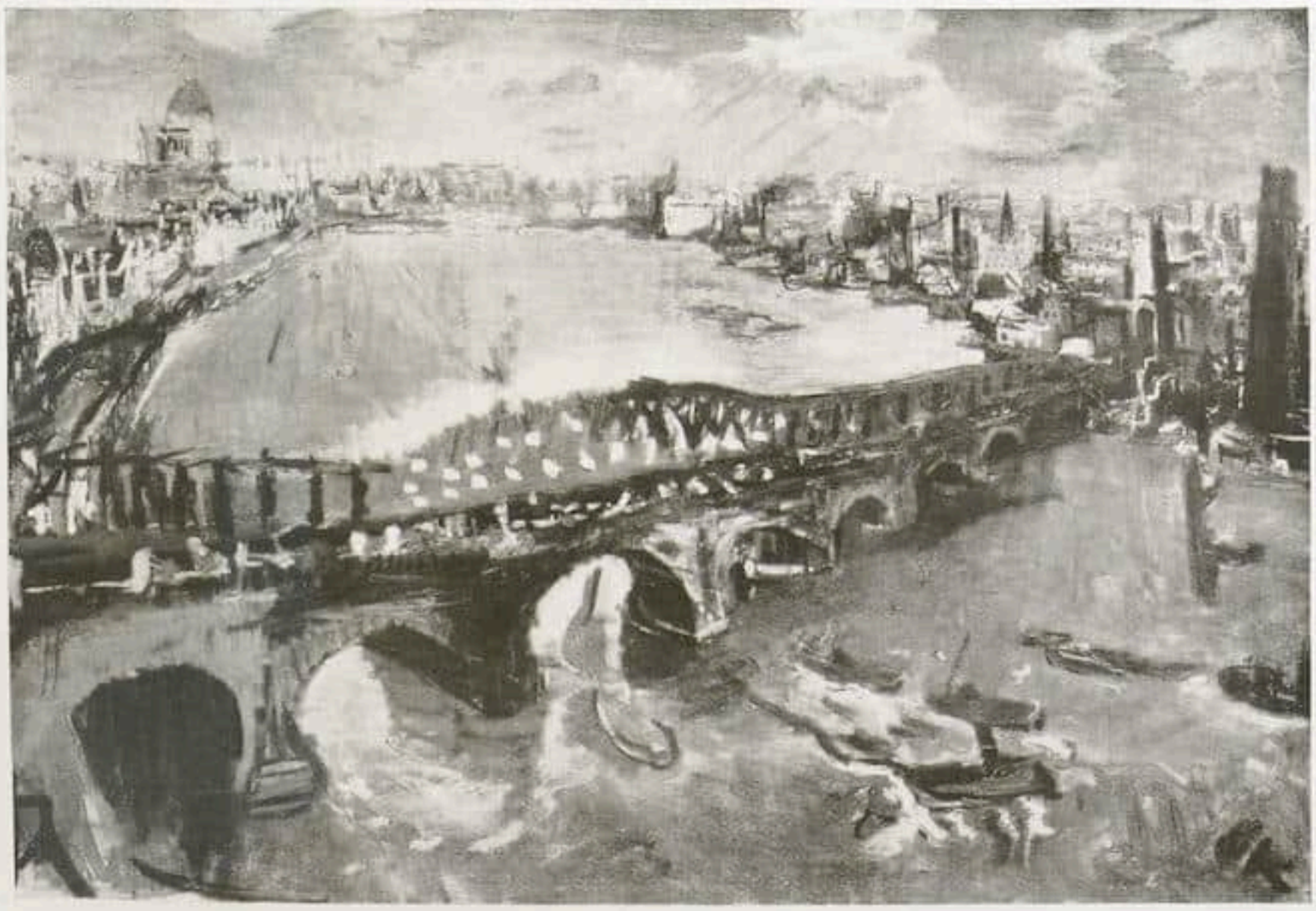
Schweizer Landschaft, Dent du Midi. 1908
Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Oskar Kokoschka

Genfer See. 1924

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Oskar Kokoschka — London, Towerbridge. 1925



Oskar Kokoschka — London, Waterloo-Bridge. 1926

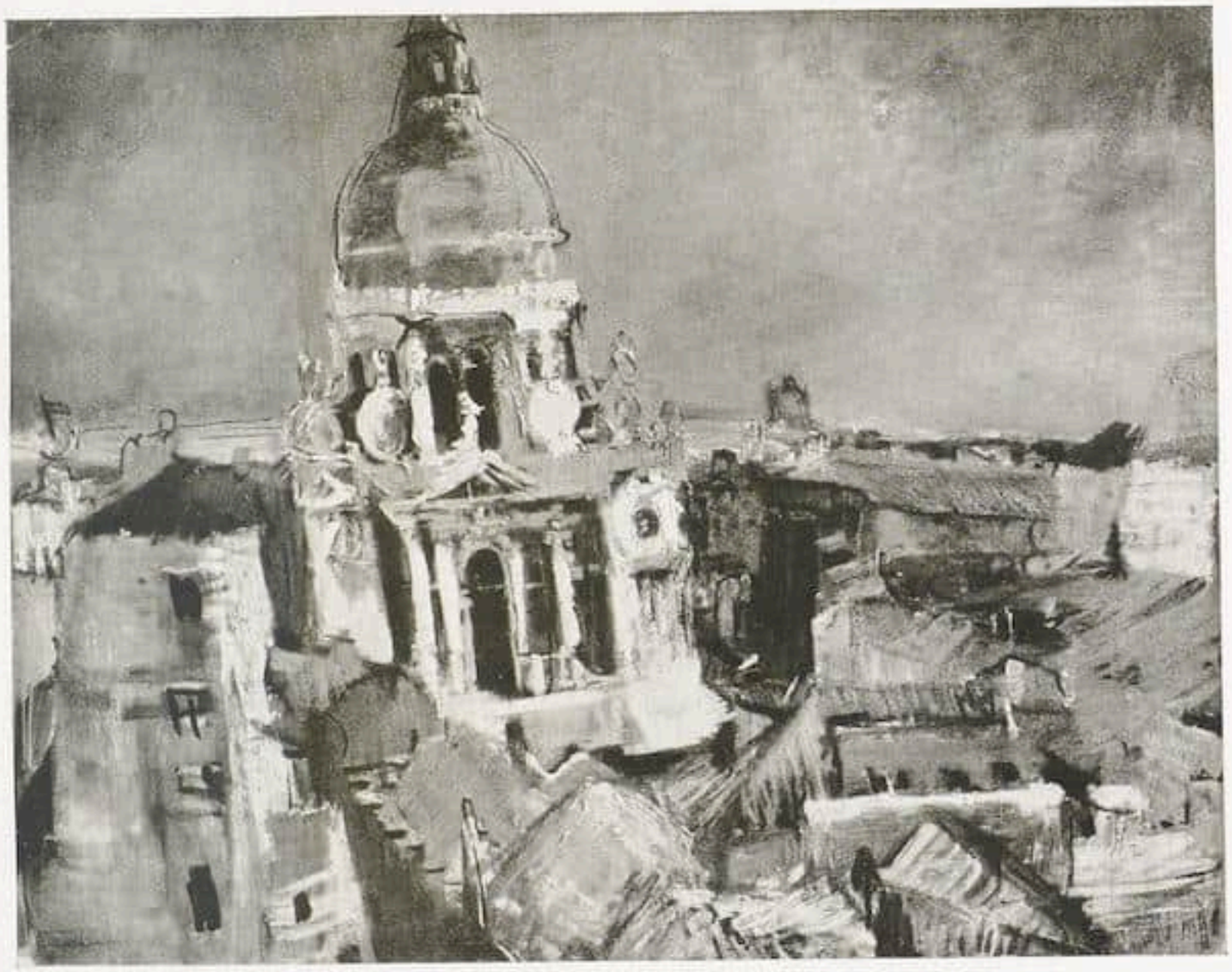
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Kokoschka, der Österreicher, steht eines Tags mit seinen Bildnissen vor uns und zwar 1908 in der ersten von Klimt veranstalteten Ausstellung der Wiener »Kunstschau«. (Vom Dichter war damals noch nichts bekannt.) Die Zeitgenossen von damals sind entsetzt, denn sie stießen sich an jeder Extravaganz, mochte sie auch einem leidenden Künstlerhirn entsprungen sein — vom revoltierenden Herzen ganz zu schweigen. Heute sind diese Bildnisse aus dem ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts zum größten Teil Besitz der öffentlichen Bildungsanstalten für Kunst oder sie gehören wenigen erlesenen europäischen Privatgalerien an. Rascher Wandel, nicht wahr? Aber gerade dieser Kokoschka der Frühzeit wagte den Vorstoß in bis dahin unerforschte Bezirke künstlerischer Gestaltung. Das innere Gesicht eines Menschen war ihm wesentlicher als das gute Ebenbild im überlieferten Sinne. Irgendwie hat ihn damals der Schatten Dürers berührt, der ähnlich in einer traditionell gefestigteren Kunstepoche um die »inwendige Figur« gerungen hat. Hinter ihm lag die Überlieferung eines Jahrhunderts, dem es nur um die Malerei und die korrekte Zeichnung ging. Kokoschka rang um den geistigen Ausdruck, um transzendente Dinge, die mit dem Alltäglichen nichts mehr zu tun haben. Eine Hand, eine Armbewegung konnte wichtiger sein als das ganze von der Natur gestellte Konterfei. Er war, wenn das Wort hier im besten Sinne gestattet sei, einer der ersten »Expressionisten« der deutschen Kunst. Heute, nach zwanzig und mehr Jahren empfindet man angesichts dieser frühen Bildnisse fast mühelos die Erschütterung eines Malers, der nach letzter Verdeutlichung strebte.

Ein wenig später drängt es ihn zur Landschaft. Der gleiche innere Prozeß. Was ihm vordem der Mensch als Objekt war, bedeutet ihm jetzt die Natur. Er rafft ihren Eindruck zusammen, verarbeitet sie innerlich zutiefst, befreit sie von allem nur Zufälligen der Stunden und Jahreszeiten und gibt sie aus der Seele neugebaut zurück in großer kristallklarer Prägnanz, so wie etwa der »Dent du midi« des Kölner Museums heute vor uns steht, der sich auf der inneren Linie so nahe mit Brueghels Winterlandschaft in Wien berührt. Man darf gerade dieses frühe Bild nicht vergessen, wenn man sich den Zugang zu den vollblütigen Landschaften der letzten Jahre nicht versperren will; ebensowenig darf man die ersten Bildnisse aus dem Gedächtnis verlieren, die wie von selbst zu den letzten figürlichen Darstellungen hinführen.

Ja, um ein Fazit gleich vorweg zu nehmen: Von den Anfängen der Kunst eines Kokoschka schwingt ein prachtvoller Bogen zu den Werken der letzten Epoche hinüber. Die Dokumente eines ruhelos suchenden und grübelnden Geistes, die etwa dazwischen liegen, die Krieg, Revolution und den Aufenthalt in Dresden markieren, bedeuten Übergang, Zweifel, Suchen, sind uns aber innerhalb des Gesamtaspektes dieses Werkes deshalb doppelt teuer. Man kann sie nicht missen, wenn es um die Verdeutlichung des Ganzen geht. Es schieben sich gerade da, in der schlimmen Zeit, in der wir alle ohne Ausnahme krank waren, technische Experimente dazwischen, die notgedrungen vom Erlebnis des inneren Menschen ablenken sollten. Und doch spürt man auch da die Faust des Malers. Sie tritt einem gerade in diesen Bildern des Übergangs überraschend entgegen, und auch die Werke, die zu sehr ins nur Flächige abgeglitten sind, möchten wir im Sinne des suchenden, ringenden Schöpfers nicht missen.

Dann aber kommt die Befreiung aus der inneren Leere jener Zeit. Der Krieg ist nur noch Erinnerung (Kokoschka kam mit schwerem Albdruck davon, denn beinahe wäre er einem russischen Lanzenstoß zum Opfer gefallen), aber die neu gesammelte Kraft ist immer noch ohne Ziel. Dem Maler hilft in diesen Jahren der Dichter. Die Bühne öffnet sich ihm. Seine Dramen werden gestammeltes Gebet für das, was dem Pinsel zu formen, noch nicht gegeben ist. Aber das Transzendente des dichterischen und malerischen Gestaltens entsteigt dem gleichen Gefäß, jener Urzelle, die die Keime jeder künstlerischen Explosion verschlossen hält. Daher die Synonymität von Dichter



Oskar Kokoschka — Venedig. Santa Maria della Salute mit Dächern. 1926

Oskar Kokoschka — London, Große Themselandschaft. 1926

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

und Maler beim schöpferischen Durchbruch. Bald ist die Welt wieder offen. Reisen, nichts als reisen. Der alte Corinth erklimmt in diesen Jahren die Höhe seines schöpferischen Werkes und erlebt die Gnade des Schauens. Kokoschka erfährt vielleicht durch ihn — wir wissen es nicht — die Befreiung von Hemmungen, die ein Jahrzehnt schwer seinen malerischen Drang belastet haben. Die Fahrt geht nach Süden, nach Frankreich, Spanien, Italien und später nach England, dessen Städte er, wie bisher kein anderer malerisch erlebt hat. Dann nach Afrika, hinein in die heiße Sonne und das exotische Leben.

Dies ist das große Wunder: Das Grüblerische einer mit sich und der Welt oftmals schwer zerfallenen Natur wird schließlich unbedingte Bejahung gegenüber dem Leben. Kokoschkas Auge gewinnt die alte Klarheit zurück, der Klang der Farben ist von neuem geweckt, entfesselt, Musik geworden und geht wie ein nicht alltäglicher Rausch über die Leinwand. Diese Landschaften sind wieder wie der »Dent du midi« Visionen, Gesichte, die über der Zeit stehen, Erlebnisse eines imaginären Sehens, das die Bereiche des Ewigen berührt. Die Bilder von Paris, Lyon, Toledo, Venedig, aus der Wüste, und zwischen hinein jene letzten Porträts, die in ihrer suggestiven Kraft den Bildnissen aus dem ersten Jahrzehnt so nahe verwandt sind, das ist die letzte Epoche des Kokoschkaschen Werkes, um die es heute vor allem geht. Die schöpferische Kraft weist aufwärts. Sie hat — wie es scheint — augenblicklich nur den malerischen Ehrgeiz; auch die Graphik, die im Werk dieses Künstlers nicht übersehen werden darf, weil sie so sehr dem Dichterischen verbunden ist, verblaßt im Gegenüber dieser letzten Epoche.

(In erweiterter Form ist der Beitrag soeben als Bd. 52 der Serie »Junge Kunst« erschienen.)

Oskar Kokoschka Der Mandrill. 1926

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Theo Hölscher Vorstadt. 1928

Aus der Ausstellung junger Kunst in der Modernen Galerie Wertheim, Berlin

RUNDSCHAU

DIE AUSSTELLUNG CHINESISCHER KUNST

Am 12. Januar 1929 wird in der Akademie der Künste in Berlin die Ausstellung chinesischer Kunst eröffnet. Sie verspricht ein Ereignis ungewöhnlicher Art zu werden, da sie, die Architektur ausgenommen, auf möglichst breiter Grundlage die chinesische Kunst in ihrem ganzen Umfange darstellen will. Dies ermöglichte vor allen Dingen das Entgegenkommen außerdeutscher Sammler, die, um der Sache zu dienen, Werke von hervorragender Qualität hergeliehen haben. Der Raum mit den alten Säkralbronzen wird unvergleichlich sein. Man findet dort u. a. das wüste, blutrünstige Ungeheuer der Mrs. E. Meyer, New York, die edelgeformte Widderbronze von G. Eumorfopoulos und den Weinkrug von Frau Verburgt. Ein stilkritischer Vergleich der drei Bügelkannen von Oppenheim, Eumorfopoulos und Ton Ying wird erlauben, sich eine Vorstellung von der kunsthistorischen Entwickelung der Form und des Ornamentes von den kräftigen, strengen Bildungen der Chou-Zeit zu der gefälligeren Formensprache der Han zu bilden. Aber auch deutscher Besitz konnte seinen Teil zur Vervollständigung der Chou-Typen beitragen, den Becher für Opferwein des Herrn Ginsberg, ein weites Kelchgefäß von Frau E. Rosenheim und eine gehörnte Tierbronze von Edgar Worch. Dem Kreis des Opfers und Totenkultes entstammen die zahlreichen Jades, die ebenfalls in ihrer großen Mehrzahl der Chou- bis Han-Zeit entstammen. Neben Eumorfopoulos und Raphael sind hier an erster Stelle die Sammlungen H. Hardt, E. Rosenheim und die Ostasiatische Kunstabteilung-Berlin sowie das Hamburger und Kölner Museum zu nennen. Die Schauvitrinen enthalten Zeremonialmesser und -äxte, Ringscheiben als Himmelssymbole, Vierkantzylinder für die Erde und Zierstücke; die stark stilisierten Fabelwesen, zusammengesetzt aus Teilen von Fisch, Vogel und Tier sind wahrscheinlich älter als die trefflich beobachteten Tierdarstellungen wie Hirsch, Hase, Büffel oder Gans. Daneben weisen die rein ornamentalen Besatzstücke auf den sogenannten Ts'in-Stil hin, von dem man durch verschiedene Beispiele in Gold, Bronze und Jade eine sehr deutliche Vorstellung gewinnt. Den Ausgang des chinesischen Altertumes kennzeichnen die weltlichen Geräte der späteren Han-Zeit, wie die Spiegel und der wunderbare Spiegelbehälter des Berliner Museums, an dem man vergoldete Bronze mit Silbereinlage in Verbindung findet mit farbenkräftiger Malerei.

Während der Wei-Periode wird die Buddhisierung Chinas beendigt; man verspürt ihren Einfluß auf die Kunst. Zwei Köpfe der Sammlung Ginsberg entstammen der ersten großen Tempelanlage, den Höhen von Yün-kang. Stelen mit Figuren aus dem Besitz von G. Schlieper, P. Kempner und aus dem Liebighaus, Frankfurt a. M., sowie ein Bronzealtar von B. Berenson-Florenz veranschaulichen den Stil vom Beginne des 5. Jahrhunderts. Für die Sui-Dynastie sei der reizende Bodhisattva von Eumorfopoulos erwähnt. Aus der T'ang-

Eule, Gefäß für Opferwein (Tsun). Bronze
Chou (12. Jahrh.)
Bes.: Mr. und Mrs. Bliss, Washington

Periode verdankt man dem Musée Guimet, das sich ebenso wie der Louvre an der Ausstellung beteiligt, den herrlichen Weltenwächter aus Holz, gibt die Berliner Abteilung die Büste eines Bodhisattva aus T'ien Lung-shan. Die Holzplastik der Sung-Zeit repräsentiert die hockende Kuanyin von Jakob Goldschmidt. Bilder sind naturgemäß in geringer Zahl vorhanden, trotzdem sieht man drei herrliche Sung-Bilder, die die Berliner Abteilung entliehen hat. Grabfiguren aus Ton, der Wei- und T'ang-Periode entstammend, findet man in stattlicher Zahl beisammen, eine Kapelle von Musikantinnen und zwei Tänzerinnen aus der Sammlung Th. Simon, einen Reiter auf schreiendem Kamel mit Treiber von F. Brandt und als schönste T'ang-Figur einen blau glasierten, silbrig irrisierenden Falkner von P. Steiner. Für T'ang-Keramik hat der Altvater der Ostasiensammler, Raymond Koechlin, Paris, seine schöne Pilgerflasche mit dem Palmettenrelief, Hamburg eine grün glasierte Balustervase mit melonenförmig modellierter Wandung aus altem Besitz entliehen. Goldschmiedearbeiten sind sehr gut vertreten durch den wunderbaren Goldfiligranschmuck Perzynskis und silberne Becher bei Vignier und Raphael. Die Sung-Keramik verdankt ihre schönsten Stücke G. Eumorfopoulos; die Chün-yao-Blumentöpfe sind nicht zu übertreffen. Koechlin hat seine schöne T'ing-yao-Schale für Berlin ausgeliehen. Diesem Stücke sehr verwandt sind Schalen, die ebenfalls Gänse im Schilf als eingeschnittenen Dekor unter Glasur haben, aus den Sammlungen Ginsberg, Steiner und Eumorfopoulos. Von Schiller, Esher stammt eine sehr zarte Ying-Ching-Schale in Form eines Blütenkelches. Temmokus und Seladongefäße können an ausgesuchten Stücken in ihren verschiedenen Spielarten studiert werden.

Während die Sung-Zeit ein ungeheuer delikates Gefühl für die letzten Vollkommenheiten des Keramischen in Form, Farbe und Dekor besaß, geht dieser Sinn den folgenden Jahrhunderten allmählich verloren. Die neuzeitliche Epoche der chinesischen Kunst von der Ming-Zeit bis zur Regierung Ch'ien-lungs gehört vor allen Dingen dem Porzellan. Ein stark dekorativer Geist waltet vor. In der Ming-Zeit bemüht man sich um die verschiedenen Möglichkeiten der Verwendung von Farbe und Glasur. Eine Kuchendose von G. v. Etzel zeigt unglasiertes Kobaltblau neben gelber Glasur als Farbe des Grundes. Auf großen Balustervasen bei Worch

Gespräch der beiden Buddhas Bronze
Nord-Wei, Anfang des 5. Jahrhunderts
Bes.: Louvre, Paris

werden Schmelzfarben auf gebranntem Scherben durch Reliefkonturen von einander getrennt. In der Zeit K'ang-hsis sind endlich die verschiedenen Methoden zu vollkommener Ausbildung gelangt. Gerade im späten Porzellan sind die großen Privatsammlungen Berlins führend (E. Baerwald, W. Dreyfus, J. Goldschmidt, H. Gutmann, H. v. Klemperer, die Brüder Wassermann und M. v. Wassermann), dazu werden erstklassige Stücke aus dem Johanneum in Dresden und dem Charlottenburger Schloß in die Ausstellung gegeben. Blauweiß, Powderblue, Famille verte, Email sur biscuit und die Monochrome u. a. Sang de boeuf, Peach bloom, Blanc de Chine und Mirror black findet der Besucher in allen nur wünschenswerten Varianten. Das Amsterdamer Ryksmuseum leiht die beiden schönen schwarzgrundigen Vasen der Druckerschen Stiftung. Die Nachtigallen von J. Goldschmidt sind das Kunstvollste an Porzellan, was man sich denken kann.

Der neuere Teil der Ausstellung wird am reichhaltigsten sein. Dies hat seinen Grund in der Annäherung zwischen europäischem und chinesischem Geschmack im 18. Jahrhundert. Die eigentlich chinesischen Epochen Chinas aber liegen weiter zurück. Ihr Verständnis zu fördern wird eine der vornehmsten Aufgaben dieser Ausstellung sein.

Max Wegner

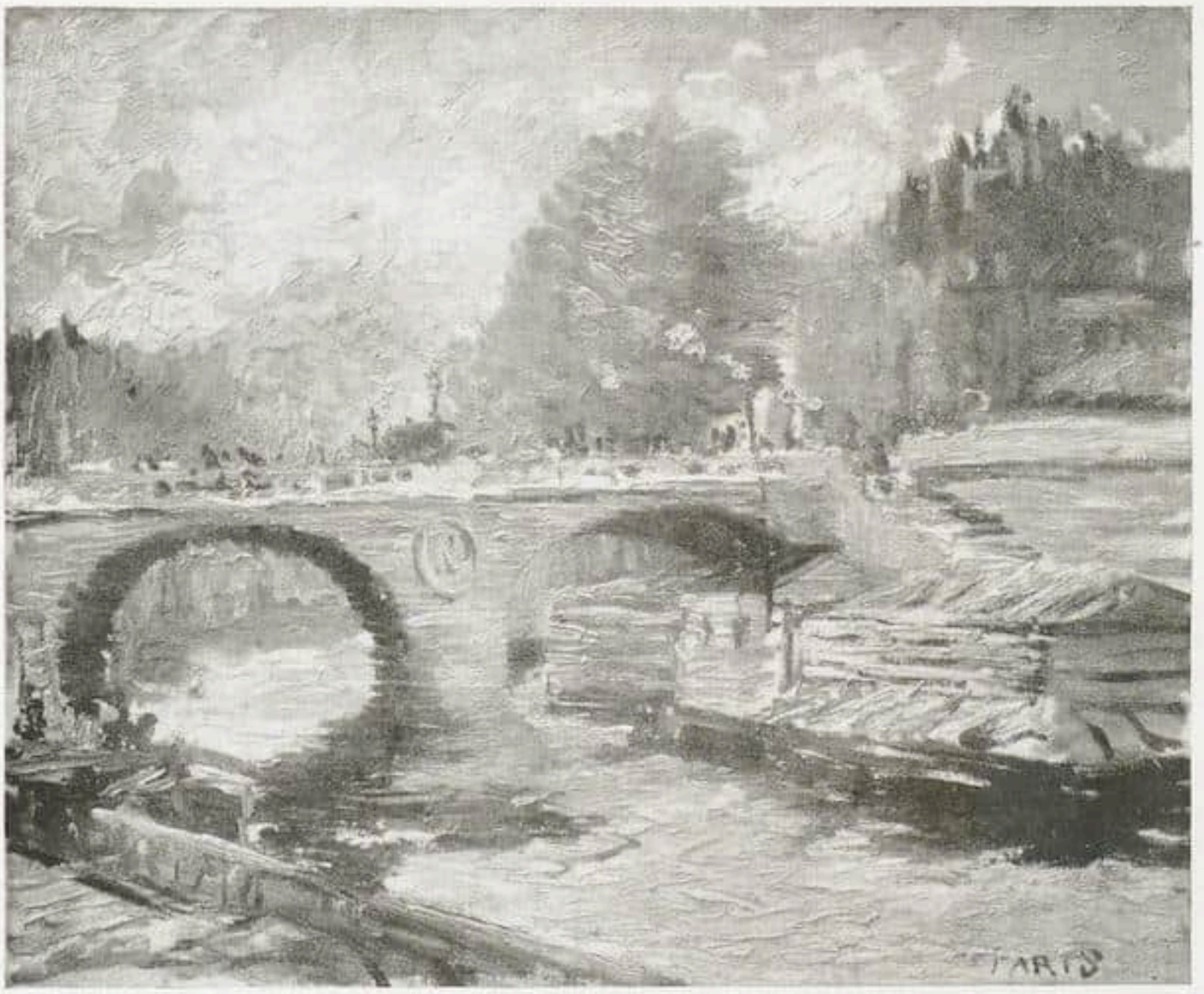
Nachtigall, Porzellan. K'ang-hsi (1662—1722)
Bes.: J. Goldschmidt, Berlin

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die van Goghs der Sammlung Kröller/ Rohlfs / Seewald / Kroner / Junge Künstler

In einem dramatischen Moment ist uns durch Justis Aktivität die herrliche van Gogh-Sammlung der Frau Kröller-Müller vor Augen geführt, gerade rechtzeitig, um ein vom Skandal aufgepulvertes allgemeineres Interesse dem Werke selbst wieder zuzuwenden. Auch dem vom Haag her bereits mit dieser großartigen Folge Vertrauten offenbart sie sich in der chronologischen Gruppierung und geräumigen Disposition des Kronprinzenpalais ganz neu. Die Gemälde und Zeichnungen sind nicht nur in ihrem Eigenwert wunderbar zur Geltung gebracht, sondern zugleich als Entfaltungsbild der genialen Persönlichkeit angeordnet, das man im unmittelbaren biographischen Erlebnis abschreitet. Der Weg führt von allerersten Versuchen über die dunkle, erdige, harte Gestaltungsweise der Anfänge nach Paris und dem erweckungshaften Sicherhellen und Aufblühen dort. Gerade diese Kapitel vermag keine zweite Sammlung annähernd so zu veranschaulichen. Den weit reicheren Begriff, den wir von den Perioden Arles und Saint Remy haben, kann die Sammlung Kröller naturgemäß nicht im gleichen Maße noch steigern. Aber sie erfüllt ihn aufs neue seinem vollen Umfange nach, um nicht zum mindesten auch die rein malerische Potenz van Goghs zu dokumentieren, die sogar Meier-Graefe nicht recht anerkennen will. Es bestand der Plan, eine ganze Reihe der jetzt als Fälschungen verdächtigten Stücke aus Kunsthandel und Privatbesitz in dieser Ausstellung mit den Werken der Sammlung Kröller zu konfrontieren und dem Urteil der Öffentlichkeit zu überantworten. Daraus ist leider nichts geworden — nur ein einziges der inkriminierten Bilder ist zur Stelle, das der Vergleich so unzweifelhaft als plumpes Falsifikat enthüllt, wie man es nie vermutet hätte. Es tut uns doch wohl sehr not, den Blick für die tieferen Eigentümlichkeiten und Qualitäten eines Malers zu schärfen, dessen Lebenstragödie uns vielleicht schon zu sehr interessiert hat, zum Nachteil nämlich des Erkennens seiner künstlerischen Unnachahmlichkeiten.

Die Galerie Ferd. Möller bringt Gemälde und Aquarelle von Christian Rohlfs, Arbeiten aus den beiden letzten Jahren vor allem, die den wunderbar Unerschöpften neue Grade rhythmischer Auflockerung haben gewinnen lassen. Es geht wie ein weich wirbelnder Schneefall über diese Bilder nieder, ein Tanz weißer Flocken umsprüht die farbigen Kernsubstanzen, daß sie mitzucken und verzaubert aufgluten in schwirrender Ekstase. Die



Van Gogh

Pont d'Austerlitz. Ca. 1887

Nicht bei De La Faille und doch echt

malerische Elevation schwingt zum Absoluten hin. Ein Rot insbesondere von kühner Selbständigkeit und Verve springt immer wieder auf. In wenigen Fällen nur hat man das Gefühl von Übersetzung, sonst das Erlebnis unmittelbarer Phantasiegewalt, die in orgelnde Musik verwandelt, was sie anrührt. Am kostbarsten auch hier wieder einige berückende Blumenaquarelle.

Bei Thannhauser ist Richard Seewald zu finden. Ein im Handwerklichen liebloses, der Gesinnung nach kunstgewerbliches Bildermalen, das nur auf die aparte Kurve, auf ein gewisses Stilisma bedacht ist und mit lauter Klischees operiert. Seewalds Entwicklung muß schwer enttäuschen. Ferner macht sich hier unbegreiflicherweise der wüste Gestikulateur und Knorkeplastiker Kurt Kroner breit mit klumpig geballten Riesenköpfen von verblüffender Porträtunähnlichkeit, mit barbarisch zusammengeklaxten Leibern, die das Pathos einer übergeschnappten Windmühle entfalten, mit schwieligen und fuchtelnden Gestalten, deren Aufbäumung von ihrer Pürée-Konsistenz Lügen gestraft wird. Es blieb einem Gerhart Hauptmann vorbehalten, sich für dies tolle Gesudel mit verkündendem Wort einzusetzen.

Mit einer Weihnachtsmesse von Bildern und graphischen Blättern junger Künstler hat die Moderne Galerie Wertheim die veranstalterische Aktivität bewiesen, die hier mehrfach gerade vom modernen Betrieb des Warenhauses in Kunstdingen gefordert worden ist. Das Ergebnis ist, wie auch der Verkauf sich angelassen haben mag, höchst erfreulich. Von etwa fünfzig Ausstellern, zumeist vollkommen unbekannten jungen Menschen, weisen gut zwanzig ein eigenes Profil. Und hoffnungslos Verfehltes ist überhaupt nicht vorhanden. Im Gegensatz zu der gähnenden Leere, die sonst in den Kunstsalons leider anzutreffen ist, ein unaufhörliches Hindurchströmen des Publikums. Es kommt hier, alle Gleichgültigen eingerechnet, offensichtlich zu innigerer Berührung des Schaffens mit unvorbereiteten Betrachtern als irgend sonst im Ausstellungsleben. Wertheim sollte unbedingt den Versuch zur regelmäßigen Einrichtung erheben, andere Warenhäuser sollten den Gedanken aufnehmen. Um nur kurz die interessantesten Erscheinungen zu benennen, die man im Auge behalten muß: der visionäre, Brueghel nahe Phantast Schamoni, dann Alexander von Szpinger, der in einem spröd-pastosen Vorfrühlingsstück den frühen Rohlfs weiterführt, Ploberger, Verist von äußerster Objektivität, Bode mit einem kraus und leicht gesehenen Parkblick, Hölscher mit einem graugrün schillernden Vorstadtaspekt, Stübner, Trümper, Riester, Macke-

Van Gogh
De La Faille Nr. 228

Moulin de la Galette
Galerie Dr. Alfred Gold

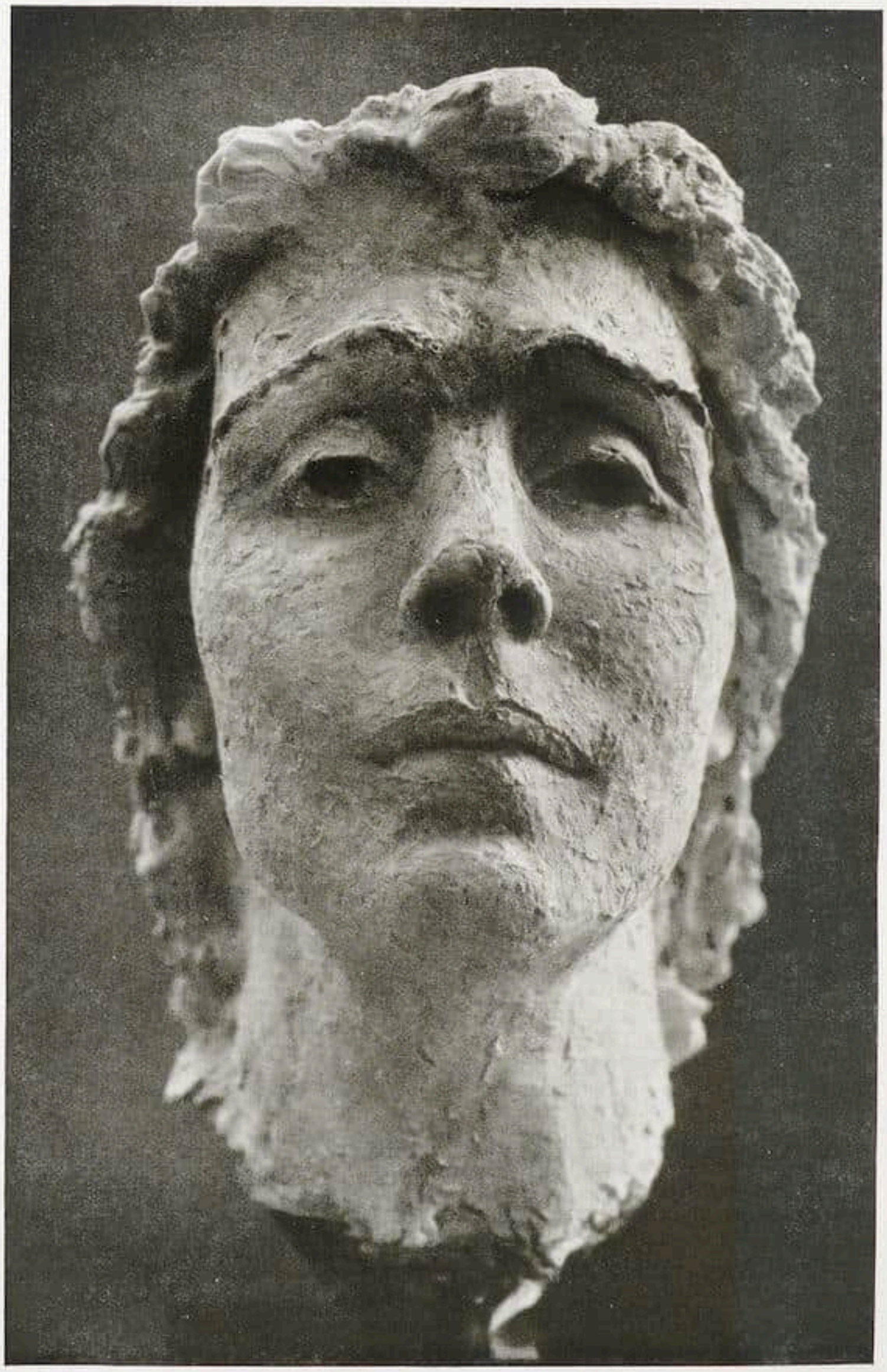
tanz, Rohde und Felix Nußbaum. Mit Zeichnungen heben sich besonders Hans Goetsch und Dörte Helm heraus, als Graphiker mit Holzschnitten der Düsseldorfer Barth, mit Radierungen Ackermann. Wenig plastische Ausbeute, aber ein ganz zartes und schmal zueinander geschmiegtes Doppelbildnis von Lili Gräf.

Es wäre angebracht, ein Wort zu sagen über die jungen Plastiker und Architekten, deren Wettbewerb um den Großen Staatspreis die Preußische Akademie der Künste vorgestellt hat. Diese Ausstellung hat insgesamt sage und schreibe elf Stunden gestanden, um sofort wieder abgebaut zu werden, — ein Unikum wohl in der Geschichte des Ausstellungswesens. So ist sie mir leider entgangen, vielen anderen auch. Was denkt sich eigentlich die hochweise Akademie dabei, wenn sie Debütierende derart behandelt! Die Betroffenen sollten es sich energisch verbitten. Wolfradt

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die Photographie der Frühzeit / Alfred Wickenburg / Mayer-Márton

Die Kunst in der Photographie der Frühzeit (1840 bis 1880) nennt sich eine in den Räumen der Österreichischen Galerie im oberen Belvedere durch die Initiative von Dr. H. Schwarz veranstaltete, ebenso eindrucksvolle als lehrreiche Schau, die den von Dünkel über die technischen Fortschritte ihrer Zeit erfüllten Menschen des 20. Jahrhunderts beweist, daß bereits zu einer Zeit, da die Entwicklung der Kamera noch in den Anfängen stak, auf dem Gebiet der Photographie künstlerisch Vollendetes geschaffen wurde. Man betrachte die nüchtern eindringlichen Bildnisse des Wiener Photographen Reiffenstein: Ausläufer des Spätbiedermeierstiles, Vorläufer der »Neuen Sachlichkeit«; beachte die malerisch empfundenen Bildnisphotographien des berühmten Münchner Photographen A. Löcherer († 1862), welche die Tendenzen des Münchner Künstlerkreises um Leibel vorwegnehmen. In den Aufnahmen des schottischen Malers D. O. Hill (1802—1870), des bedeutendsten Photographen des 19. Jahrhunderts, spiegelt sich die künstlerische Gesinnung der großen englischen Bildnismaler wieder. Architekturaufnahmen wie die der Wiener Leop. Weiß und F. Antoine aus der Zeit um 1860 schlagen die Brücke von den Veduten eines Canaletto zu der neueren naturalistischen Städtemalerei, wogegen die Aufnahmen von Davanne und Jeanrenaud (Paris) den ganzen zart empfundenen Reiz der Landschaften der Schule von Barbizon weisen.



Fritz Huf — Eleonora Duse. Maske. Gips. Lebensgroß

Aus der Fritz Huf-Ausstellung der Galerie Matthiesen, Berlin

Photo: Franz Linkhorst, Berlin-Halensee

Aristide Maillol

Venuskopf. Bronze. Vollendet Ende 1928
Verlag der Galerie Flechtheim, Berlin

Künstlerische Dokumente, die nicht nur an sich von hohem ästhetischen Reiz sind, sondern deren Wert vor allem auch darin besteht, daß sie, wie die angeführten Beispiele belegen, das künstlerische Bild ihrer Zeit ergänzen, deren künstlerische Strömungen sie spiegeln, ihnen sogar zuweilen vorauseilen.

In der »Modernen Galerie« (R. Lechner) zeigt der Grazer Alfred Wickenburg, in Wien nur wenig bekannt, da er sich in der Provinz vergräbt, eine Auswahl seiner Arbeiten. Proben einer nicht unbeachtlichen, bei all ihrer Vielgestaltigkeit und Anpassungsfähigkeit der persönlichen Färbung keineswegs entbehrenden Begabung. In dem von weit ausgreifenden dekorativ sich verschränkenden Kurven umschlungenen »Paradies«, das in satter Zweifarbigkeit leuchtender Mondnacht ruht, der »Überraschten Schäferin« (vom Grazer Museum angekauft) Ringen um monumentale Form. Einfach klare Tektonik des Bildaufbaus von sparsamer Melodik der Farbe begleitet. Nicht immer glücklich die abstrakten Versuche, die immerhin manches zu der Disziplin des Künstlers in Form und Farbe beigetragen haben mögen. Daneben buntfarbige Landschaftsbilder, die von Nolde und Schmidt-Rottluff herkommen, ferner launig-einfallsreiche Entwürfe fürs Theater.

Ein beschwingtes Temperament ist Mayer-Márton, den man besser als aus den wenigen Blättern im Hagenbund aus den in der »Neuen Galerie« ausgestellten Aquarellen aus Italien kennenlernt. Mit sicherem Blick erfaßte, farbenbunte Landschaftsausschnitte, Eindrücke momentaner Impression und doch nichts Zufälliges.

Poglayen-Neuwall

MANNHEIMER KUNSTHALLE

Einer interessanten Idee soll die zur Zeit in der Kunsthalle von Direktor Hartlaub veranstaltete Ausstellung »Handwerkskunst im Zeitalter der Maschine« dienen. Der Idee hätte der ursprünglich geplante Titel »Das ewige Handwerk« noch deutlicher entsprochen, aber die nicht zufällig, sondern typisch aufgetretenen Schwierigkeiten der Verwirklichung rechtfertigen die nachträgliche Bescheidung. Der Mangel liegt im Gegenstand, nicht in der mit großem Fleiß, mit Umsicht und zielsicherem Geschmack vollzogenen Zusammenstellung, die bei aller notgedrungenen Lückenhaftigkeit manch seltenes und erlesenes Material herbeizuschaffen wußte. Für den laienhaften Besucher bleibt doch nur eine Sammlung kunstgewerblicher Luxusgegenstände, problematisch in ihrer inneren Notwendigkeit ebenso wie in der Grenzfestsetzung zwischen handwerklicher und fabrikmäßiger Herstellung. Der neuerdings eingeführte Begriff des Modellhandwerks dient doch wohl eher zur Verwässerung als zur Erneuerung des eigentlichen Handwerksbegriffs. Er reißt das Problem an, aber löst es nicht. Und dies ist auch Verdienst und Grenze der Ausstellung. Wohl betont sie gegenüber erstarrtem Maschinenglauben das einzig ursprünglich Schöpferische der Hand. Aber sie zeigt auch das Exklusive seines heutigen Vorkommens.

Erich Dürr

DETROIT

Im Museum zu Detroit findet gegenwärtig eine Leihausstellung französischer gotischer Kunst statt, die Gemälde, Skulpturen, Miniaturen, Emailarbeiten, Elfenbeine, Tapisserien und Möbel des 13. bis 15. Jahrhunderts enthält. Wir werden auf diese bedeutsame Veranstaltung ausführlich zurückkommen. h

PERSONALIA

Zum Konservator der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz ist, als Nachfolger von Professor Edmund Renard, Dr. Graf Metternich, bisher Assistent im Denkmäleramt der Rheinprovinz, ernannt worden. Graf Metternich, ein Schüler Clemens, hat mit einer Arbeit über romanische Architektur die Doktorwürde erhalten und bisher ständig in der Denkmalpflege des Rheinlandes gearbeitet.

Der neue Vorstand des Deutschen Werkbundes hat auf seiner letzten Berliner Tagung einstimmig die Beibehaltung des ersten und zweiten Vorsitzenden, Geh.-Rat Riemerschmid-Köln und Mies van der Rohe-Berlin, beschlossen. In den Vorstand zugewählt wurden: Allinger, Behrens, Fischer-Essen, Heuß-Berlin, Hilberseimer, Meusch, Maaß, Moufang, Raemisch, Roselius, Schulz, Tarnow, Höger, Vorhoelzer, With, Riezler. Sie bilden mit den von der Münchner Mitgliederversammlung gewählten Vorstandsmitgliedern: Bertsch, Borst, Bruckmann, Gropius, Jäckh, Häring, Krauß, Mies van der Rohe, Paul, von Pechmann, Pietrkowski, Poelzig, Rading, Reckendorf, Reich, Renner, Riemerschmid, Wagner nunmehr den Vorstand des Deutschen Werkbundes.

Ploberger — Stilleben

Aus der Ausstellung junger Kunst in der Modernen Galerie Wertheim, Berlin

KUNST-LITERATUR

JULIUS MEIER-GRAEFE: RENOIR. (Mit 407 Textabbildungen und 10 Tafeln in farbigem Lichtdruck und Heliogravüre.) Klinkhardt & Biermann Verlag. Leipzig 1929.

Ein Meisterwerk des Verlages. Vielleicht das schönste Werk dieses Jahres zur modernen Kunst: Welche verschwenderische Fülle der Anschauung wird durch die reiche Illustrierung gewährt. Wie stetig breitet sie sich über alle Perioden des Meisters aus. Wie außerordentlich nicht nur die Quantität, sondern das Qualitative der Abbildungstechnik. Und wie gediegen auch die sonst so oft mißglückenden Farbtafeln. Wer den stattlichen Band durchblättern würde, ohne auch nur eine Zeile anzulesen, würde sich bereits an dieser unerhörten Lieblichkeit sättigen können, an dieser irisierenden Wohligkeit dieses Meisters, der einen völlig neuen Akkord für Harmonie in die Welt brachte, ohne irgendwelche der neuen Bildmittel seiner Generation zu verlassen. Dieses Meisters, der ungebrochene Milde, ja durchgehende Süßigkeit, die wir sonst nur in niederen Zonen der Kunst für möglich erachteten, wieder den Höhen der Malerei zuführte.

Renoirs scheinbar einfache Situation ist in Wirklichkeit äußerst polyphon: er sammelt wie in einem edlen Becken alle Farbkultur des Impressionismus in sich, alles Blühen, Leuchten, Schweben, Schimmern der bewegten Substanz, womit er seine eigene Zeit faszinieren konnte. Doch lebte in ihm, etwa Monets häufigen Zerflossenheiten gegenüber, eine geradezu rafaelische Kontrapunktik der rundenden Massengliederung und durchgehenden Rhythmisierung, weshalb die Impressionistengegner ihn als altmeisterlich begrüßen konnten. Jene innerhalb alles milden Farbflusses geheime Regelung und Kontrapunktik aber machte ihn auch den Expressionisten wertvoll. Und der jüngsten Generation, soweit sie wenigstens aller Dämonie, allem Berserkertum bewußt abschwören will, um das Wunder der Friedsamkeit aller Form — dieses vielleicht oberste Wunder — auszukosten, sagt diese innere Sanftmut Renoirs wiederum Unendliches.

Aus diesem wunderbaren Menschen, der die Maske eines trockenen Skeptikers trug, flossen jene Gebilde wohligster Lebensbejahung, zärtlichster Pflege und Hegung des Mitmenschen im Bilde, besonders des Weibes und Kindes (des Kindes im Weibe oft). Aber auch seine reinen Landschaften haben das Geheimnis jener blühenden, wehenden Innigkeit, mit der dieser scheinbar Verschlossene alles anrührte. Dies versöhnlich weibliche Lebensgefühl allen Erscheinungen gegenüber, im Gegensatz zum männlich dualistischen, ist in Renoir zur Genialität erhoben.

Meier-Graefe, der die spätere Entwicklung Renoirs aus nächster Nähe miterlebte, hat auf Reisen durch Europa und Amerika das weit verstreute Material gesammelt und soweit als möglich chronologisch geordnet. Die Söhne Renoirs und vor allem Durand-Ruel, letzterer sowohl in Paris als auch in New York, haben eine Fülle neuen Bildmaterials ermöglicht.

Der Text ist weder streng historisch noch systematisch, fließt vielmehr in jener freien und bewegten Form dahin, die wir von Meier-Graefe kennen. Lebenserzählung und Bilderanalyse werden nicht getrennt, sondern unbekümmert ineinander verwoben. Entscheidend bleibt die Frage, ob die Arbeiten der letzten Phase wirklich als Höhepunkt angesprochen werden dürfen. Diese romantisch-konstruktive Crescendotheorie vom Anstieg eines Meisters bis zu seiner letzten Reife, jene Theorie, die heute häufig ist, stimmt nur auf einige bestimmte Meister. Mancher Mittag ist aber bedeutsamer als der Abend. Bei Renoir, wo im Gegensatze etwa zum späten Corinth immer eine liebende, zart einkreisende Behutsamkeit walten soll, auch bei breitester Bildanlage, scheint die manuelle späte Gehemmtheit (die einen Corinth nur zu letzter Wucht bringen konnte) doch gewisse Minderungen — wenigstens gelegentlich — im Bildorganismus zu bewirken. Die mittleren Perioden scheinen mir bedeutsamer, wegen ihres hohen mittäglichen Gleichgewichtes zwischen freiestem Strömen der Farbe und kontrapunktlicher Balance der Bildmassen.

Ein geistvoller Autor aber bleibt immer durchschlagend, und so wird man den schönen Band in keiner Hinsicht ohne Gewinn aus der Hand legen.

Roh

PIERRE LAVALLÉE: DESSINS FRANÇAIS du XVIIIe Siècle à la Bibliotheque de l'École Nationale des beaux-arts. (Dessins de maitres anciens.) Paris et Bruxelles. Les éditions G. van Oest. 1928.

Die École des beaux-arts übernahm mit dem Erbe der ehemals Königlichen Malakademie auch einen Teil ihrer Sammlungen und ihrer Bibliothek. Zu dem Stock an akademischen Zeichnungen, die die Geschichte dieses Institutes von seinen Anfängen her begleiten, treten noch eine Reihe von Stiftungen, deren bedeutendste die der Sammlung Armand-Valton ist, die der école 1908 zufiel. Allein 31 von den in dieser Publikation veröffentlichten 48 Meisterzeichnungen entstammen dieser berühmten Sammlung. Und man darf sagen, daß jedes der in diesem Bande vereinigten Blätter ein Kleinod der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts ist; doppelt wertvoll, wenn der Entwurf noch als Studie zu einem berühmten Bild beglaubigt ist wie bei dem Studienblatt von Watteau auf Tafel 6, das auf die »Finette« im Louvre hinweist oder bei dem Entwurf auf Tafel 32, der die Vorstudie zu dem »fils puni« von Greuze im Louvre ist. Im übrigen hat der Herausgeber die Wahl ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der Qualität getroffen. Die

Zeichnungen, die hier u. a. von Boucher, Gabriel de Saint Aubin, Oudry, Greuze, Prud'hon, David reproduziert werden, gehören schlechthin zum Besten auf diesem Gebiet, und wer sich erst einmal in die Handschrift dieser Blätter richtig vertieft hat, empfindet deutlich, wie sehr gerade das Dix-huitième klassisch geschult war.

Daß neben den berühmten Namen des Jahrhunderts auch hier und dort einmal ein Halbvergessener oder Unbekannter auftaucht — genannt seien z. B. Arbeiten von Victor-Jean Nicolle, Paul Grégoire, Thomas Desfriches u. a. — ist ein besonderes Verdienst dieser Publikation, deren prachtvolle Lichtdrucktafeln den Reizen der Originale bis ins Feinste gerecht werden.

Der Bearbeiter hat außer einer lesenswerten Einleitung jedem Blatt eine mit wissenschaftlicher Akribie besorgte Beschreibung beigegeben, die, höchst angenehm, der Tafel gegenübersteht. Das Ganze ein überzeugendes Dokument auch für die Höhe der verlegerischen Leistung. Biermann

ECKHARD UNGER: SUMERISCHE UND AKKADISCHE KUNST UND ASSYRISCHE UND BABYLONISCHE KUNST. Jedermanns Bücherei, Ferdinand Hirt, Breslau. Zwei Bände à 3.50 M.

Die beiden Bändchen bieten einen guten Überblick über das Werden und den Verlauf der Kunst des alten Zweistromlandes sowie über ihre geographischen, geschichtlichen und kulturellen Grundlagen. Die große Zahl der Abbildungen ist mit Sorgfalt ausgewählt. Literaturverzeichnisse, Nachweise zu den Tafeln, Register und Karten erhöhen ihren Wert und machen sie zugleich zu einer soliden Grundlage für eine eingehendere Beschäftigung mit dem Thema. Walther Wolf

PEHR LUGN: AUSGEWÄHLTE DENKMÄLER AUS ÄGYPTISCHEN SAMMLUNGEN IN SCHWEDEN. Hinrichssche Verlagsbuchhandlung. Leipzig 1928.

Eine sehr dankenswerte Veröffentlichung der in schwedischen Sammlungen zerstreuten ägyptischen Denkmäler in guten Lichtdrucken mit sorgfältigem beschreibendem Text. Von überragender Bedeutung ist allerdings nur ein bisher wenig bekanntes Stück in Uppsala, ein wundervoller Porträtkopf der Pyramidenzeit, unzweifelhaft eins der besten Werke dieser Epoche. W. Wolf

FRITZ STAHL: ROM. Das Gesicht der ewigen Stadt. Mit 84 Abbildungen in Kupfertiefdruck. Buchverlag Rudolf Mosse. Berlin 1928.

Dies Buch, das als Titelbild eine der letzten Aufnahmen des verstorbenen Berliner Kritikers bringt, ist sein Vermächtnis und auch sein reifstes Werk. Gleich liebenswert wie das vor einem Jahr erschienene Buch über Paris, das an dieser Stelle bereits gewürdigt wurde. Stahl hat die seltene Gabe der seherischen Einfühlung und einer beispielhaften Beherrschtheit gegenüber einem Thema, das andere zu unendlicher Breite verführt hat. Er gibt in der Tat die Essenz eines Stadtschicksals, das sich zweimal im Verlauf von Jahrtausenden zum Symbol einer Weltherrschaft verdichtet, die des römischen Weltimperialismus der Caesaren, die der universalen geistlichen Herrschaft der Kirche. Diese Tatsachen sind für ihn Hintergrund des architektonischen Aufbaus seines Buches, das wunderbar diszipliniert in der Diktion, gehöht von einem Gefühl innerster Ergriffenheit gegenüber dem Thema, die Akzente so meisterhaft zu verteilen weiß, daß wir am Schluß dieser wahrhaft anregenden und spannenden Lektüre nicht anders können, als diesem Führer zu danken, der uns Rom zu einem neuen Erlebnis machte.

Die Abbildungen, in klarstem Tiefdruck reproduziert, gehen mit dem Text Hand in Hand. Sie sind innerhalb der universalen Kulturgeschichte Roms die tragenden Säulen, um die die Schilderung kreist, daher untrennbar mit dem Text verbunden.

Stahl hat mit diesem seinem Rom-Buch ein Geschenk hinterlassen, das alle Ergriffenheit in sich birgt, mit der sich letzte Erkenntnis eines wahrhaft Weisen offenbart. Ein Buch, das verdient, in die Weltliteratur einzugehen. Biermann

ADOLFO VENTURI: PAOLO VERONESE. Ulrico Hoepli Editore. Milano 1928.

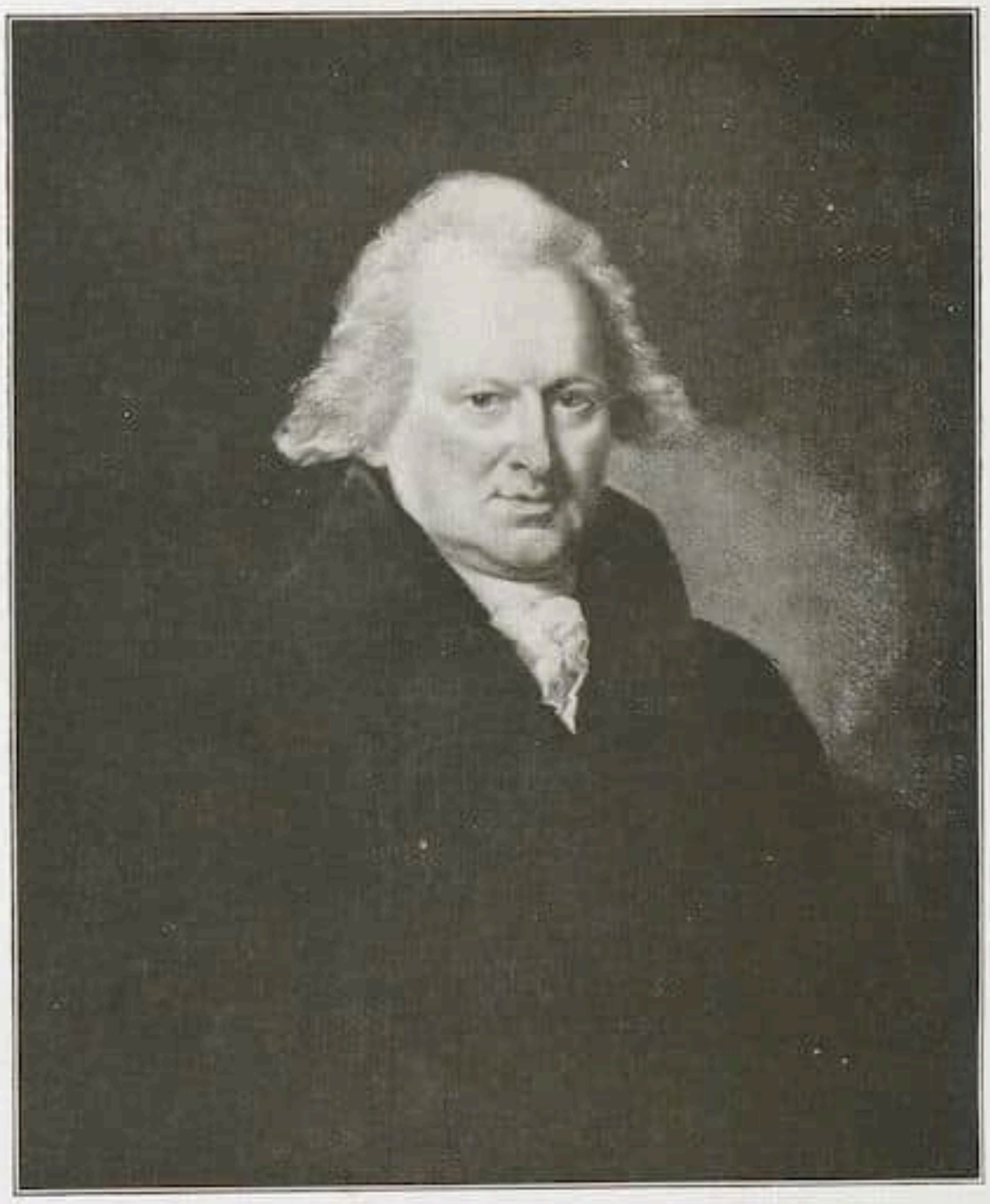
Auf eine chronologische Übersicht der bekannten Lebensdaten folgt, in Gruppen geordnet, die Besprechung der Gemälde. Sehr feine Beobachtungen, bisweilen meisterhafte Beschreibungen, zusammenfassende Betrachtungen werden nicht verfehlen, zur richtigen Würdigung des großen Meisters von Verona beizutragen. Es läßt sich nicht verkennen, daß der Ruhm dieses Malers, in dem man lange nur einen genialen Dekorateur sehen wollte, heute im Steigen begriffen ist. Die Spezialforschung hat an einigen Stellen eingesetzt, um Detailfragen, die bezüglich des Wirkens Paolos zu beantworten sind, zu lösen. A. Venturis Darstellung beabsichtigt ein Gesamtbild zu entwerfen. 145 gute Abbildungen teilen eine Auswahl aus dem reichen Oeuvre mit, darunter auch manches bisher sehr wenig bekannte Werk. Die Zuschreibung eines Knabenkopfes, Abbildung 82, vermag nicht ganz zu überzeugen, wenn auch dieses kleine Bild vorzügliche Qualität besitzt. Die am Schlusse angefügte Liste von Paolos Werken strebt nicht Vollständigkeit an, sondern gibt nur eine Auswahl derselben. Sehr nützlich ist die übersichtliche Zusammenstellung der Lebensdaten am Beginn des Buches, dessen Ausführungen in ähnlicher Fassung in dem großen Werke des gleichen Verfassers »Storia dell' Arte Italiana« IX, 3 enthalten sind. W. Suida

JOOS VAN CLEVE D.Ä. / Portrait eines Herrn / Entstanden um 1540 / Holz 46×33 cm

DR. BENEDICT & CO.

GEMÄLDE ALTER MEISTER

BERLIN ★ FRIEDRICH-EBERT-STRASSE 5



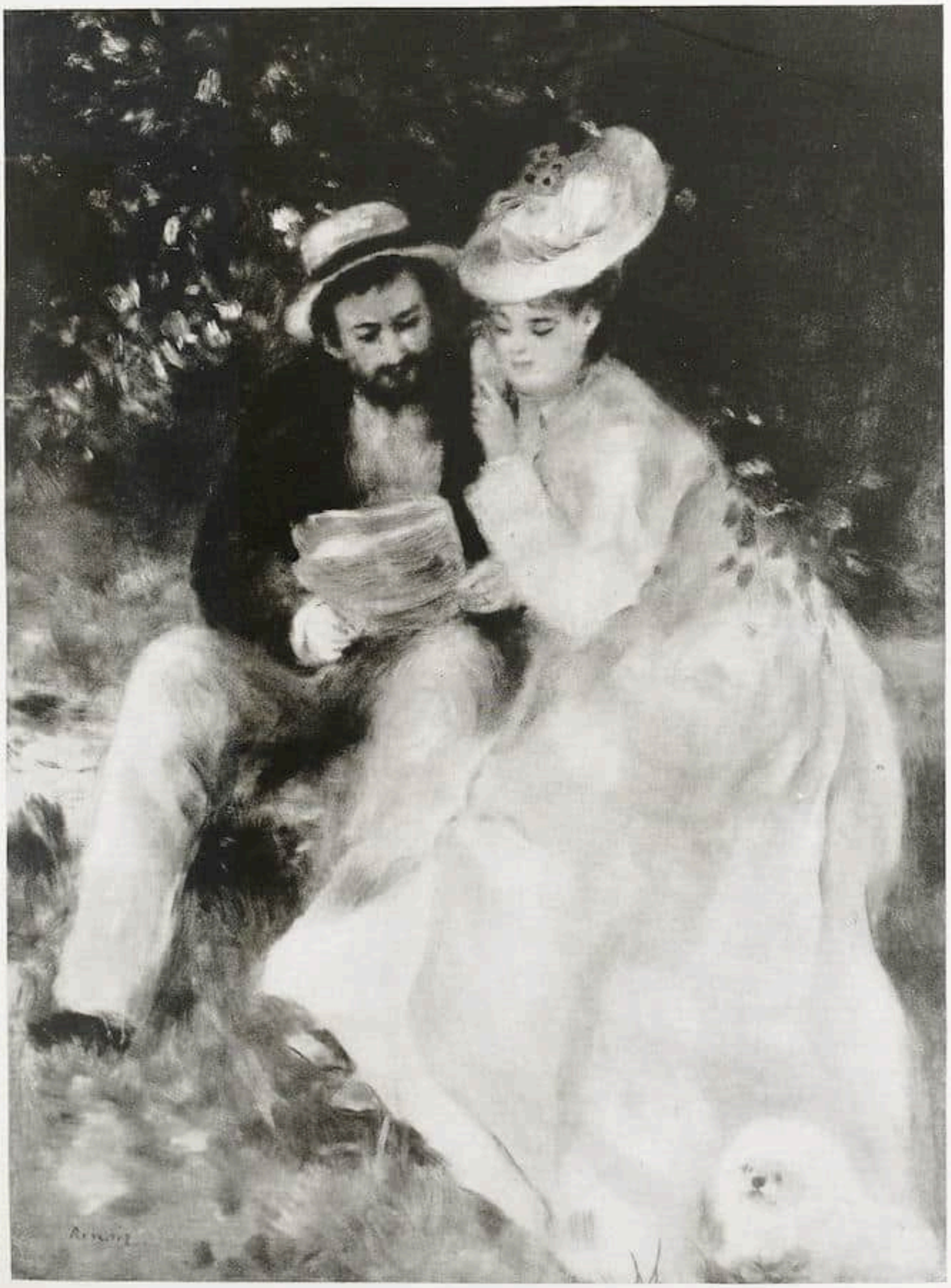
Gilbert Stuart Portrait of J. P. Macgregor, 77½—64

GALERIE EHRHARDT & CO.

BERLIN W / LENNÉSTR. 6A

BADEN-BADEN / LUISENSTRASSE 26

NEW-YORK / Ehrhardt Galleries Inc.



A. Renoir

Confidences (La Tonnelle). Gegen 1875 (60 : 81 cm)
Gallery Knoedler, New York

Aus dem kürzlich erschienenen Werk: »Renoir«. Von Julius Meier-Graefe
Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig-Berlin

SAMMLER UND MARKT

MARIA DIE KATHOLISCHE, GEMALT VON HANS EWORTH

Der Freundlichkeit von Herrn Wildenstein in Paris danken wir die Bekanntschaft mit diesem bisher unbekannten Werk des sehr seltenen Meisters, der, in Antwerpen geboren, aus der Schule oder doch wenigstens aus der Nachbarschaft des Mabuse stammt und seit etwa 1543 in London nachweisbar ist, wo er im Sinne des von Holbein und Antonis Mor geschaffenen Bildnisstils während rund dreißig Jahren gemalt hat. Daß er Holbein noch bei Lebzeiten in London gekannt hat, ist nicht mit Sicherheit anzunehmen. Dagegen wird er aber von dem 1543 gestorbenen Meister einiges gesehen haben, weil z. B. ein Bild wie das hier reproduzierte trotz Antonis Mor, der 1553 vorübergehend in London tätig ist und seinem flämischen Landsmann vielleicht nahe gestanden hat, ohne Holbein kaum denkbar ist. Zu unserem Bild gibt es übrigens das besonders instruktive Gegenstück im Prado, ebenfalls die Königin Maria von England darstellend, von Antonis Mor, dem Hofmaler Philipps II., höchstwahrscheinlich bei Gelegenheit seines oben erwähnten Londoner Besuches 1553 kurz vor der Hochzeit der Königin mit Philipp II. gemalt. Aber dieses Bild zeigt Maria die Katholische wesentlich älter als das Porträt von Eworth, so daß die Entstehung des letzteren kurz nach 1543, dem Datum, das Eworth zuerst in London nachweist, angesetzt werden darf. Übrigens wäre es eine der dankbarsten Aufgaben der englischen Kunstwissenschaft, einmal in einem breit und gut gewählten Rahmen jene Nachfolge Holbeins zu durchleuchten, die etwa zwischen 1545 und 1575 den englischen Porträtstil kennzeichnet und deren Hinterlassenschaft so zu verteilen, wie es z. B. das nur zum Teil erst bekannte Werk eines Eworth wohl verdient hätte.

Biermann

ZU DEN DOSSENA-FÄLSCHUNGEN

In den letzten Wochen ist, veranlaßt durch die Aufdeckung mehrerer Fälscherwerkstätten, die Frage der Fälschungen und ihrer Bekämpfung eifrig diskutiert worden. Eine Geschichte des Sammelns könnte durch eine chronique scandaleuse der Fälschungen, was gleichbedeutend mit ihrer Entlarvung ist, ergänzt werden. Wohl jeder Kenner, jeder Händler und Sammler weiß davon zu erzählen.

Ein nicht unwesentliches Kapitel würde die Frage einnehmen, wie sich im Laufe der Zeit die Art und Form des Fälschens gewandelt hat.

Gleichsam eine primitive Form des Fälschens beschränkte sich aufs bloße Kopieren ebenso berühmter, wie gefälliger Stücke. Die Kenntnis des Denkmalsbestandes und die Stilkritik, die monographische Bearbeitung der großen Künstlerpersönlichkeiten und die Publikationen ihres Oeuvres haben die Sammler mißtrauisch gegen die Kopien zum Zwecke der Fälschung und damit diese Art des Umsatzes unergiebig gemacht. Dagegen tauchen von Zeit zu Zeit Kompilationen von Werken eines oder mehrerer Künstler auf, die zu einem neuen harmonischen Ganzen kombiniert werden und den Eindruck zu erwecken suchen, bisher unbekannte Originale zu sein. Ungleichheiten in der Formbehandlung machen diese Falsifikate erkenntlich. Eine dritte Form zu fälschen ist viel ernster zu nehmen, schon deshalb, weil sie einen künstlerischen Schaffensprozeß, im Gegensatz zum kopierenden und kompilatorischen voraussetzt. Das sind die Fälschungen, die, ohne Kopien zu sein, im Geiste einer schöpferischen Zeit oder eines bedeutenden Künstlers ausgeführt werden. Das Einfühlungsvermögen eines solchen Fälschers in die ihm nicht von Natur immanente Welt muß so stark sein, daß er versteht, glauben zu machen, daß seine Schöpfung eine Originalarbeit jener längst entschwundenen Kunstepoche ist. Es gehört also ein stark künstlerisches Empfinden dazu, der Kritik standhaltende Werke zu produzieren. Tatsächlich wurden auf diese Weise zahlreiche Fälschungen von plastischen Werken geschaffen und lange Zeit für echt gehalten. Ich erinnere nur an den ebenso berühmten wie berüchtigten Giovanni Bastianini, der zahlreiche Werke in Stil und Form der Renaissance schuf, Werke, von denen noch zwei (eine Büste Savonarolas und eine Madonna mit Engeln) unter seinem Namen im Londoner Victoria and Albert Museum ausgestellt sind.

Je raffinierter die Fälschungen wurden, um so vorsichtiger wurden Sammler und Kenner. Die Methoden der Bekämpfung des Fälschertums verfeinerten sich durch intensives Studium der einwandfreien Kunstwerke, so daß man Fälscherwerkstätten, die in Italien zu allen Zeiten bestanden haben, unterscheiden konnte. Lange Jahre schien es so, als würden bedeutende Fälschungen nicht angeboten. Doch in jüngster Zeit haben Fälscherprozesse und -affären die Aufmerksamkeit auf dieses dunkle Kapitel der Kunstgeschichte gelenkt und Unruhe im Kunsthandel gestiftet. Zu diesen Affären gehörte vor allem die Entdeckung der Werkstatt des Alceo Dossena in Florenz. An sich bieten gerade Florentiner Werkstätten nichts Überraschendes, aber die Tatsache, daß eine Werkstatt jahrelang »originale« Werke von Donatello, Giovanni Pisano, Simone Martini, Mino da Fiesole u. a. unerkannt herstellen und zu hohen Preisen absetzen konnte, beweist, daß man es hier mit einer besonders qualitätvollen und bisher nicht bekannten Fälschungsmethode zu tun hatte. Dossena konnte nur dadurch im Dunkeln produzieren, weil er es verstand, Gemälde Simone Martinis in Stein und Marmorskulpturen der Pisani in Holz zu übersetzen, d. h. Werke in Techniken herzustellen, die zwar überliefert, aber nicht mehr erhalten sind.

Hans Eworth Queen Mary. Monogr. und datiert 1554

Mit Genehmigung von M. Wildenstein & Co., Paris und New York

Zwischen 1920 und 1927 sind allein in Amerika nahezu 20 Skulpturen Dossenas angeboten und an Museen, Sammler und Händler, die dadurch sehr empfindlich geschädigt wurden, verkauft worden. Wie viele Werke in europäische Sammlungen übergegangen sind, ist nicht bekannt. Eine Liste der Werke Dossenas enthält Arbeiten in öffentlichem und privatem Besitz, darunter Werke, die heute Eigentum der Museen in Boston und Cleveland und der Sammlung Frick sind. So erwarb das Bostoner Museum eine überlebensgroße Holzfigur, vergoldet, im Stil des Vecchietta, die aber nie ausgestellt wurde, die Sammlung Frick einige Heiligenfiguren in Marmor, von denen zwei weitere, die heilige Katharina und die heilige Agnes, später abgelehnt wurden. Eine überlebensgroße Holzfigur der Madonna mit dem Kinde im Stile des Giovanni Pisano wurde den Berliner Museen angeboten, aber zurückgewiesen. Dem Cleveland Museum wurde eine Marmorstatue der Athena im archaisch-griechischen Stil um 500 v. Chr. und eine vergoldete Holzfigur der Madonna im Stil der Pisanoschule, ähnlich dem in Berlin vergeblich angebotenen Werk, zum Kaufe angetragen, aber zurückgewiesen.

Prüft man die Art der Fälschungen, so ergibt sich, daß eine Täuschung nur so lange möglich war, als

deren Wesen ein Novum bedeutete. Waren erst einige Werke als Fälschungen entlarvt, dann war es nicht mehr schwer, die Hand und Handschrift Dossenas in anderen Objekten zu erkennen. Der beste Schutz vor Schaden ist das ständig vergleichende Auge des Kenners. Mehr denn je wird man in Zukunft nach der Herkunft der angebotenen Kunstwerke fragen müssen, vorsichtiger denn je wird man zweifelhafte Kunstwerke auf ihre technischen und stilistischen Qualitäten hin untersuchen müssen. Vor allem aber muß der Sammler lernen, sich zu bescheiden. Da das Angebot erstrangiger Werke gering ist und immer kleiner wird, die Zahl passionierter Sammler, besonders in Amerika, ständig wächst, wird, wenn auch sehr selten, von unlauteren Elementen der Versuch unternommen, die Zahl der Werke besonders gesuchter und geschätzter Meister noch um einige zu vermehren, abgesehen davon, daß auch die hohen Preise der Kunstwerke, die Herstellung und den Handel mit Fälschungen zu einem lukrativen Geschäft machen. Darunter hat naturgemäß der offizielle Kunsthandel am stärksten zu leiden. Er hat, um Erschütterungen zu vermeiden, das größte Interesse daran, Fälschungen fernzuhalten und Fälscherwerkstätten unschädlich zu machen.

Als vor zwei Jahren der Direktorenverband der deutschen Museen in Hamburg einen sog. Fälscherkongreß veranstaltete, wurde hinter verschlossenen Türen verhandelt. Es wäre sehr zu wünschen, diese Zusammenkunft und Aussprache für alle interessierten Kreise öffentlich zu wiederholen. Die Kenntnis der Methoden und der Art der umlaufenden Fälschungen würde gewiß für alle kunsthandelnden und kunstsammelnden Kreise von großer Bedeutung sein. Scharf

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Paul Cassirer bereitet für das erste Halbjahr 1929 eine Anzahl wichtiger Auktionen vor. Ende März wird eine der bedeutendsten mitteldeutschen Privatsammlungen deutscher Meister des 19. Jahrhunderts mit Hauptwerken von Marées, Leibl, Liebermann, Trübner usw. versteigert werden. Gleichzeitig mit dieser Versteigerung findet die Versteigerung der Porzellansammlung Siegmund Salz statt, die eine der hochwertigsten Berliner Porzellansammlungen ist. Das Schwergewicht dieser Sammlung liegt in frühem Meißner Porzellan. Der Katalog wird von Professor Schnorr von Carolsfeld bearbeitet.

Im Mai findet die Versteigerung der Ostasiensammlung Dr. A. Breuer statt, der bedeutendsten europäischen Sammlung chinesischer und japanischer Lacke und Bilder. Über 60 Stücke dieser Sammlung werden in der großen Ausstellung der Ostasiatischen Gesellschaft, die jetzt in der Akademie stattfindet, ausgestellt. Der Katalog wird von Professor Kümmel bearbeitet.

VENTE SPIRIDON

Eine der bedeutendsten Sammlungen früher italienischer Malerei, die Kollektion Joseph Spiridon, Paris, kommt am 4. Juni ebenfalls bei Paul Cassirer in Berlin zur Versteigerung. Das ist ein Ereignis von weittragendster Bedeutung auf dem internationalen Markt. Denn es dürfte auf dem alten Kontinent kaum noch eine zweite derartige Sammlung geben, die sich im Hinblick auf Geschlossenheit und Qualität dieser Kollektion an die Seite stellen kann. Man bedenke das Programmatische: Einen kleinen Apendix früher Niederländer ausgenommen (Joos van Cleve, Dierk Bouts, Meister vom Tode und Brueghel), sind es nur frühe Italiener, und zwar von Giotto bis Botticelli, von diesem allein drei Tafeln, die den Bestand der Sammlung ausmachen. Und darunter kein alltägliches Objekt. Namen wie Taddeo Gaddi, Neri di Bicci, Fra Filippo Lippi, Defendente de Ferrari, Melozzo, Ghirlandajo, Benozzo Gozzoli, Cosimo Roselli, Gentile Bellini, P. del Pollajuolo u. a. deuten den Ring an, der diesmal die Hauptwerte verschließt. Eine Sammlung, die wert gewesen wäre, den Louvre vielsagend zu ergänzen. Dies nur zur vorläufigen Orientierung. B.

★

RAFFAELS GROSSE COWPER-MADONNA NACH AMERIKA VERKAUFT

Der amerikanische Finanzminister Andrew W. Mellon erwarb durch Duveen die »große Madonna des Lord Cowper«, die schon 1677 in Bocchi-Cinellis »Bellezze di Firenze« im Hause Niccolini aufgeführt wird. Sie trägt am Gewandsaum der Madonna das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1508. Das Gemälde wurde 1780 von Lord Cowper, dem englischen Gesandten am Toskanischen Hofe erworben und blieb bis zum jetzigen Verkauf in dessen Familie. Bereits 1914 ist aus derselben Sammlung die der »Madonna del Granduca« eng verwandte »kleine Madonna Cowper« in die Sammlung Widener in New York übergegangen. Diese beiden Madonnen machen zusammen mit dem großen Altarwerk aus der Kirche des Nonnenklosters Sant' Antonio in Perugia im Metropolitan Museum zu New York (Predellenteile dieses Altars befinden sich in der Sammlung Mackay in New York und im Gardner Museum in Boston) den Besitz Amerikas an Werken Raffaels aus. S.

WATTEAUS »FRANZÖSISCHE KOMÖDIANTEN« NACH AMERIKA

Allmählich läßt sich eine Übersicht darüber gewinnen, welche Kunstwerke aus früher kaiserlichem Besitz verkauft oder verschleudert wurden. So fand trotz mehrerer Dementis Watteaus berühmtes Bild, das einst im Neuen Palais in Potsdam hing und das zu seinen meisterlichen Spätwerken nach seiner Reise nach London 1719 zu zählen ist, seinen Weg

Sir William Beechey Portrait Chapman Marshal
Aus der Bildnisausstellung der Galerie Ehrhardt, Berlin

nach Amerika. Es ist durch Sir Joseph Duveen an den New Yorker Bankier Jules Bache verkauft worden. Es wird über diese Verkäufe mehr zu reden sein. S.

EIN SELBSTBILDNIS REMBRANDTS IM LONDONER KUNSTHANDEL

Die Londoner Kunsthandlung Colnaghi erwarb kürzlich vom Herzog von Buccleuch das 1659 datierte Selbstbildnis Rembrandts (Abbildung: Klassiker der Kunst, S. 403), wie behauptet wird für 100 000 Guineas. Das Bild wird auf der Ausstellung holländischer Malerei, die dieser Tage im Burlington Club eröffnet wurde, zu sehen sein. h

GEMÄLDEVERKÄUFE DES METROPOLITAN MUSEUMS

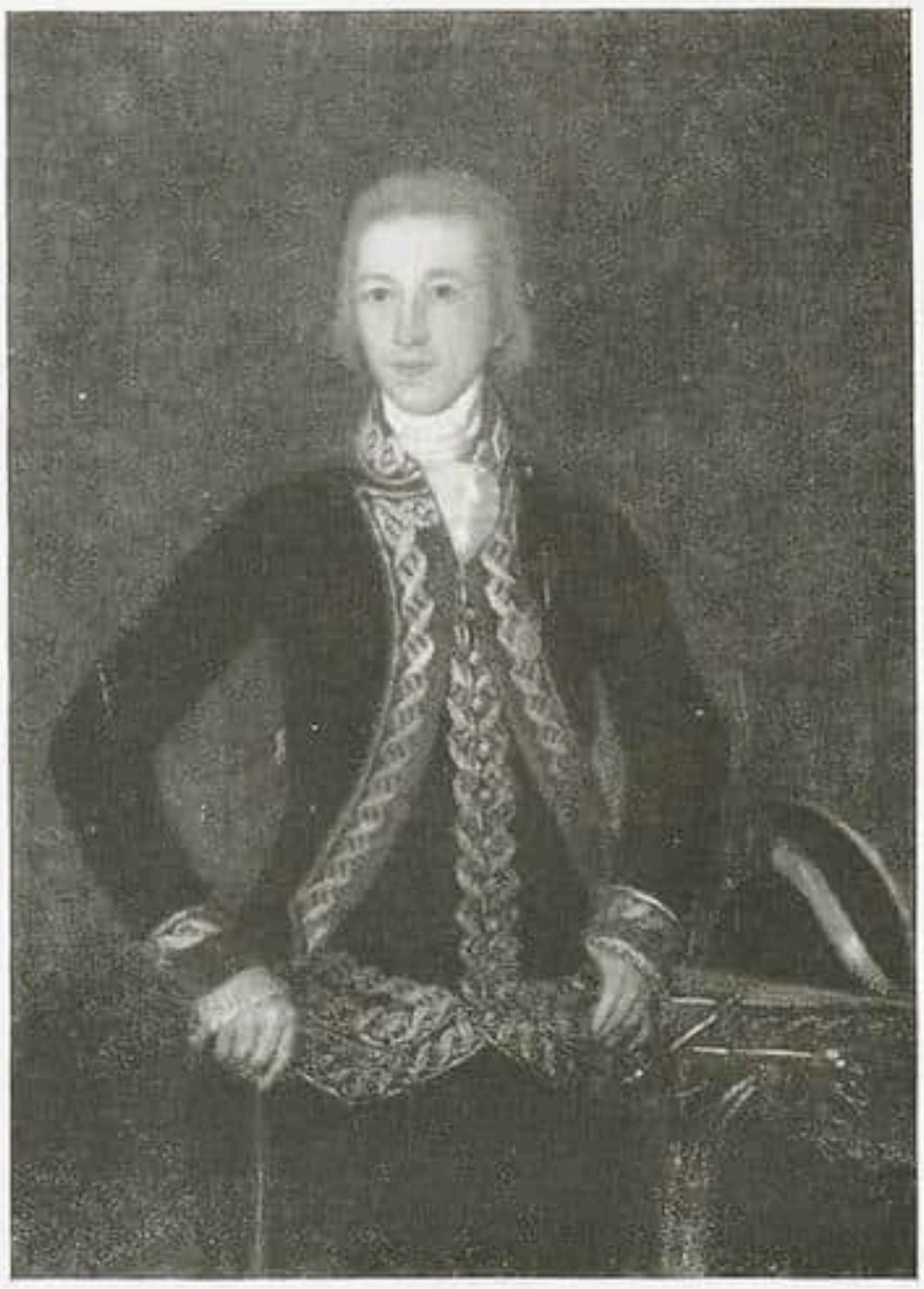
Das Metropolitan Museum in New York wird im Februar ungefähr 200 Gemälde, von denen die meisten dem 19. Jahrhundert, die übrigen früheren Jahrhunderten angehören, durch die American Art Association versteigern lassen. Die Bilder werden abgegeben, weil das Museum entweder mehrere andere Beispiele der betreffenden Künstler besitzt, oder die Gemälde so groß sind, daß sie zuviel Raum beanspruchen würden oder weil die künstlerischen Qualitäten zweifelhaft sind. Es ist nicht das erste Mal, daß das Metropolitan Museum in größerem Maße verkauft. So sehr es auch zu begrüßen ist, daß Überflüssiges fortgegeben wird, so stark ist es auch zu verurteilen, wenn künstlerisch wertvolle Werke aus Verwaltungsgründen, wie Raummangel, entfernt werden. S.

GRÜNEWALDAUSSTELLUNG IN BERLIN

Im Durchgangssaal zwischen dem alten und neuen Museum in Berlin ist zum Gedächtnis an den vierhundertsten Todestag des Matthias Grünewald eine kleine Grünewaldausstellung eröffnet worden. Sie führt vor allem die Handzeichnungen des Meisters in den Originalen des Berliner Kupferstichkabinetts vor, die bekanntlich zum größten Teil vor einigen Jahren aus der Sammlung Savigny erworben und von Friedländer publiziert wurden. Zur Ergänzung sind die beiden Zeichnungen aus dem Besitz der Sammlung Koenigs in Haarlem, die aus der gleichen Quelle stammen, mit ausgestellt. Koenigs hat auch die kleine Kreuzigung hergeliehen, ein Gemälde, das vor etwa zehn Jahren beim Landrat Schöne in Essen auftauchte und vor einem Jahr seinen Besitzer wechselte. Den Beschluß der interessanten Veranstaltung bildet die von Max Grunwald sorgfältig gefertigte Kopie des Isenheimer Altars in halber Größe, die in Heft 21 des vorigen Jahrganges ausführlich besprochen wurde. S.

MADRID

In Madrid ist eine sog. Casa de Velazquez eröffnet worden, die es sich zur Aufgabe gemacht hat, fran-



Francisco de Goya General Ricardos
(114 : 85 cm / Loga Nr. 514)
Wurde durch Amsler & Ruthardt-Berlin an einen amerikanischen Sammler verkauft

zösische Künstler und Kunststudierende, die sich mit spanischer Kunst beschäftigen, ähnlich der französischen Akademie in Rom, aufzunehmen. h

NEW YORK

Die Gemälde der frühen niederländischen Meister der Sigmaringer Sammlung, die im Oktober als Leihgaben in der Münchener Pinakothek ausgestellt waren, sind, wie anzunehmen war, nach Amerika gebracht und durch A. S. Drey in New York ausgestellt worden. Eine ausführliche Besprechung und Würdigung der Kollektion findet sich anläßlich der Münchener Leihausstellung in Heft 19 des vorigen Jahrgangs auf Seite 635. S.

NEUE KATALOGE

Die Galerie Goudstikker läßt ihrem erst kürzlich erschienenen Herbstkatalog einen neuen folgen, der sich in der Form den bisherigen anschließt. Leider ist mit der Sitte gebrochen worden, alle Werke abzubilden, vielmehr ist bei einem Teil der Gemälde auf Abbildungen früherer Kataloge verwiesen worden. Trotzdem ist auch in diesem Bande eine Fülle interessanter Neuerwerbungen der Galerie wiedergegeben. Der Hauptanteil entfällt auf die niederländischen Künstler, die charakteristische Werke von Berckheyde, Aelbert Cuyp, van Dyck (Büßende Magdalena, früher in der Großherzoglich Oldenburgischen Sammlung), van Goyen, de Heem, Jacob Jordaens, Philips de Koninck, Adriaen van Ostade, Isaack van Ostade, Rembrandt, Salomon van Ruisdael, Jan van Scorel, Teniers, Troost, Cornelis van der Voort aufzuweisen hat. Die deutsche Malerei ist mit einer Venus des Lucas Cranach und mit einem Bilde des Meisters von Frankfurt vertreten. Eine Anzahl italienischer Werke stammen aus der Sammlung Nemes, wie die kleine Auferstehung von Cosimo Rosselli; aus gleichem Besitz kommt die bekannte Himmelfahrt Mariae des Greco. S.

KARL HIERSEMANN †

Verlagsbuchhändler Dr. h. c. Karl Hiersemann ist am 9. Dezember, vierundsiebzig Jahre alt, nach längerer Krankheit in Leipzig gestorben. Ein schmerzlicher Verlust auch für die Kunstwissenschaft, der er als Verleger und Antiquar ein tatenreiches, schöpferisches Leben geopfert. Hiersemann hat sein Unternehmen von Weltruf aus den kleinsten Anfängen heraus entwickelt. Zuerst als Antiquar, dann als Verleger. Mit den propagandistischen Mitteln seines Großantiquariats hat er verlegerisch Unternehmungen verwirklichen können, an die sich ein anderer schwer herangetraut hätte. Er hatte die Weltkundschaft, und der hat er vor allem die deutsche Wissenschaft zugeführt. Sein Sohn Anton ist der Erbe des Namens und des mit ihm verbundenen vorbildlichen Wirkens, speziell auch auf dem Gebiet der internationalen Kunstliteratur. B.

THEODOR FRIMMEL †

In Wien ist, wenige Tage nach seinem 75. Geburtstag, am 27. Dezember der hervorragende Kunst- und Musikhistoriker Theodor von Frimmel gestorben. Zwei Gebiete waren es vor allem, auf denen der Gelehrte tätig war, die Gemäldekunde und die Beethovenforschung. Seine Schriften zur Gemäldekunde, vor allem sein unübertroffenes Handbuch, werden bleibenden Wert behalten. Als einer der ersten hat Frimmel Zusammenfassendes über Technik und Stilkritik, über Restaurierung und Fälschung alter Gemälde gesagt. Als guter Kenner der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts hat er viele Sammler Jahrzehnte hindurch beraten und zahlreiche Sammlungen, hauptsächlich in Wien, mitaufbauen helfen. Von Haus aus Arzt, war Frimmel zu Anfang seiner Tätigkeit als Kunstforscher am Wiener kunsthistorischen Museum beschäftigt und wurde 1892, als er internationalen Ruf durch seine Gemäldestudien gewann, zum Direktor der Schönbornschen Sammlung in Wien ernannt, deren Gemälde er katalogisierte. Ebenso verdienstvoll sind seine tiefgründigen Beethovenforschungen, die ihm weitreichenden Ruhm eingetragen haben. S.

ÜBER EIN JUGENDBILDNIS DES KARDINALS ALESSANDRO FARNESE

VON GEORG GRONAU

Den Bildnissen, die in den goldenen Tagen der Hochrenaissance entstanden sind, ist es häufig eigen, daß sie in zwiefacher Weise die Aufmerksamkeit fesseln. Von ihren künstlerischen Vorzügen abgesehen, die sie auch dann besitzen, wenn sie nicht gerade aus der Hand der Größten unter den Meistern hervorgegangen sind, erregen sie vielfach nach der historischen Seite hin unser Interesse. Unbekannte Persönlichkeiten blicken den Beschauer an, als wüßten sie von außerordentlichen Begebenheiten zu erzählen; man fühlt sich veranlaßt, nach Namen und Art zu fragen und den Schicksalen der Menschen nachzuforschen, deren vergänglichem Dasein die Hand des Künstlers etwas wie Unsterblichkeit zu verleihen vermocht hat.

So erging es mir einmal mehr, als ich vor Jahresfrist im Hause Boehler in München vor das Bildnis trat, das ich hiermit der Öffentlichkeit übergebe. Ein Knabe, fast ein Kind noch, dessen Züge das Leben noch nicht gemodelt hat, aber schon mit dem Purpur bekleidet, den die Kirche wenigen Auserwählten verleiht. Wer ist dieser jugendliche Kardinal, den der Maler dargestellt hat, wie er von seinem griechischen Lehrbuch aufschaut und gleichsam beteuernd die Hand auf die Brust legt? Als hätte der Künstler vorgeahnt, daß auch in ferner Zukunft sein Werk Interesse erwecken möchte, hat er unter das Buch einen Brief geschoben und von der Adresse so viel lesbar gelassen, daß die Ergänzung zu dem vollen Namen Alessandro Farnese nicht schwer fällt. Haben wir ihn ohne Mühe entziffert, so wissen wir, daß wir hier ein Jugendporträt eines der außerordentlichsten Menschen jener Epoche vor uns haben, dessen Wirken bis auf die Gegenwart sichtbare Spuren hinterlassen hat und dem Historiker ebenso wie dem künstlerisch Interessierten bedeutend geblieben ist.

Die Frage nach dem Maler des Bildnisses löste die andere Frage aus, ob sich über dessen Herkunft und Schicksale irgend etwas würde feststellen lassen. Bildern, die mit dem Haus Farnese zusammenhängen, wird man zuerst in dem großen Inventar von etwa 1680 nachgehen, das mit einer für den Forscher erfreulichen Breite abgefaßt ist, und in der Tat findet man hier unser Bildnis beschrieben: »Un quadro alto br. 1 on. 5, largo br. 1 on. 1. Ritratto di Cardinale giovine quale sta à sedere et ha davanti un tavolino con sopra libri, tiene la sinistra appoggiata ad uno di quelli che è aperto, et la destra disteso sul petto, di . . .«[1] Leider war die Weisheit des Verfassers jenes kostbaren Inventars zu Ende, als der Name des Malers eingetragen werden sollte; der Kennerschaft nachfolgender Geschlechter hat er das Feld frei gelassen.

Bevor ich versuche, dieses Problem zu lösen, möchte ich noch darauf hinweisen, daß nicht nur die Beschreibung Punkt für Punkt mit unserm Bilde übereinstimmt, sondern daß auch die Maße die Identität bestätigen; sie würden umgerechnet 0,70 in der Höhe, 0,54 in der Breite ergeben; die tatsächlichen Maße sind 0,75 : 0,58. — Wann und unter welchen Umständen das Bild von Parma fortgekommen ist, wird sich kaum je feststellen lassen. Wie manche Bilder, selbst Träger großer Namen, sind seit Abfassung jenes Inventars völlig verschwunden, andere irgendwo in der Fremde wieder aufgetaucht, wie jenes Gruppenbild der Sofonisba Anguissola, das sie mit der Schwester beim Schachspiel darstellt, und das wir viele Jahre hindurch in Berlin in der Raczynskischen Sammlung gesehen haben.

Die Frage nach dem Meister eindeutig zu lösen ist mir nicht gelungen. Gefühlsmäßig schien es mir nach der hellen, etwas bunten Farbengebung in die Emilia oder Romagna zu gehören, bevor ich noch hatte feststellen können, daß es aller Wahrschein-

[1] Campori, Raccolta di cataloghi, Modena, 1870, S. 275.

lichkeit nach in Bologna gemalt worden ist. Die Anordnung der Figur im Raum, mit der Draperie und dem Ausblick in das offene Land, verrät jene bewußte Anlehnung an größere Vorbilder, wie man sie etwa bei Innocenzo da Imola antrifft, mit dessen Werken auch die malerische Behandlung sich wohl in Beziehung setzen läßt. Bei Vasari liest man, daß er die Bildnisse der Kardinäle Alidosi und Carvajal gemalt habe; der Aretiner hatte beide Bildnisse, die wesentlich früher entstanden sein müssen als unser Bild, in Imola gesehen[1]. Da Innocenzo in der Zeit, in der er das Bildnis des jungen Farnese gemalt haben müßte, in Bologna tätig war, unwidersprochen der beste seines Faches in der Stadt, so steht von hier aus der Zuschreibung nichts im Wege.

Der hier Dargestellte, Alessandro Farnese, erstgeborener Sohn des Pierluigi aus seiner Ehe mit Girolama Orsini, studierte 1534, zusammen mit seinem Vetter Guidascanio Sforza aus dem Haus der Grafen von Santa Fiora, in Bologna im Collegio Ancarano, das dem Patronat des Hauses unterstand[2]. Der Humanist Tranquillo Molosso war ihm als Präzeptor beigegeben, um ihn in die klassischen Sprachen einzuführen. Mochte schon die Nachricht, daß der Großvater der Knaben zum Papst erwählt worden war, wie ein Blitz eingeschlagen haben, so erregte es nicht geringeres Aufsehen, als kurz vor Jahresschluß bekannt wurde, daß Paul III. die beiden Knaben, von denen Alessandro 14, der Sforza 16 Jahre zählte, zu Kardinälen ernannt hätte. Ein Schritt, der von den Zeitgenossen meist mit kaum verhehltem Tadel aufgenommen worden ist: so junge Mitglieder hatte das erlauchte Kollegium noch nicht in seiner Mitte gesehen. Mit offenem Spott begrüßt Pasquino — hinter dessen Person sich kein anderer als Aretino versteckt — diese erstaunliche Wahl, indem er in dem zum Epiphaniastage des Jahres 1535 veröffentlichten Pronosticon ihnen das Motto widmet »Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini«[3].

Der damalige Legat in Bologna, Giovan Maria del Monte, der als Julius III. Paul III. auf den päpstlichen Stuhl gefolgt ist, erhielt den Auftrag, die beiden Knaben in feierlicher Weise mit den Insignien ihres neuen Standes zu bekleiden und ihnen den Eid abzunehmen. Nur kurz noch dauerte der Aufenthalt der jungen Kirchenfürsten in Bologna. Schon Ende Januar 1535 verbreitete sich in der Emilia die Nachricht, daß sie plötzlich nach Rom berufen worden seien, angeblich weil der Papst schwer erkrankt war; man meinte, er wolle ihre Aufnahme im Kardinalskolleg noch bei Lebzeiten sicherstellen.

Diese Daten sind wichtig, weil sie die Entstehung unseres Bildnisses zeitlich eng begrenzen. Nicht häufig ist es dem Forscher möglich, ein Werk vergangener Kunst bis fast auf den Tag zu datieren.

Was für Vorstellungen aber werden lebendig, wenn wir auf das unbeschriebene Blatt dieses Knabenantlitzes blickend uns seine späteren Schicksale vergegenwärtigen, den Ablauf seines Lebens, das so reich war an Glanz und Ehren und dem endlich doch das letzte Ziel zu erreichen versagt blieb! Mit 18 Jahren übernahm er, bereits vier Jahre zuvor zum Vizekanzler ernannt, die Leitung der Staatsgeschäfte, um sie während der ganzen Regierungszeit Pauls III. in der Hand zu behalten: in ihrer Führung erwies er erstaunliche Anlagen. Wiederholt ist er als Legat an fremde Höfe geschickt worden;

[1] Vasari ed. Milanesi V, S. 187/8.

[2] Die hier folgende Darstellung beruht, es braucht kaum betont zu werden, auf den Forschungen, die Pastor in seiner Geschichte der Päpste (von Bd. V ab) niedergelegt hat; jedoch glaubte ich mich dadurch nicht der Pflicht überhoben, selbständig den Quellen nachzugehen. Als spezielle, dem Farnesehaus gewidmete Arbeit erwies sich auch F. de Navenne, Le Palais Farnèse et les Farnèse, Paris o. J. (1914) als brauchbar. Dagegen sind C. Frangipanis Memorie sulla vita e i fatti del Card. A. Farnese, Rom 1876, so gut wie wertlos.

[3] In der Chronik des Lancelotti, t. V, p. 2. In der gleichen Chronik IV, p. 450 unter dem 30. Januar die Nachricht von der Abreise der Knaben nach Rom.

Abb. 1. Innocenzo da Imola — Kardinal Alessandro Farnese
München, Julius Boehler

mehr als andere Männer jenes Zeitalters hat er Gelegenheit gehabt, sich im Ausland umzusehen, im Verkehr mit Fürsten, in schwierigen Verhandlungen seine Fähigkeiten zu betätigen.

Kein Wunder, daß auch in der Folgezeit die Päpste immer wieder ihn heranzogen und seinen Rat beanspruchten; war doch schließlich keiner an der Kurie ihm gleich an Erfahrung, dem »großen Kardinal«, wie ihn schließlich das römische Volk nannte. Die »grandissima pratica delle cose del mondo« schien einem venezianischen Beobachter einer der Titel, die seine Bemühung zur Erlangung der höchsten Würde zu rechtfertigen schienen[1]. Und trotzdem und trotz des großen Anhanges unter den Kardinälen,

[1] Relazion des Giacomo Soranzo von 1565 bei Albéri, le relazioni degli ambasciatori Veneti, Bd. X S. 143. Im gleichen Band auch die weiter angeführten Stellen.

deren er sich viele verpflichtet hatte — freilich klagte er selbst einmal, daß gerade diejenigen, welche von ihm die meiste Gunst erfahren hätten, hinterher bestrebt gewesen wären, sein Haus zugrunde zu richten —, blieb er, welcher »sechs Päpste hatte wählen, regieren und sterben sehen« (Pastor), der Papstmacher, »che dappoi la morte di Paolo III si può dire che abbia fatto i papi« (Girol. Soranzo 1563). Niemals war er dem Ziele näher, als bei dem letzten Konklave, an dem er teilnehmen sollte, dem von 1585 nach dem Tode Gregors XIII.[1] Nun konnte man nicht mehr, wie zwanzig Jahre zuvor, seine zu große Jugend gegen ihn anführen. Wenn er trotz der größten Entschlossenheit, das heiß ersehnte Ziel endlich zu erreichen, auch dieses Mal unterlag, so trug die Eifersucht der Medicaeer Partei daran Schuld. Er durfte sich trösten, daß seine Wahl die populärste gewesen wäre: hatte nicht die Stadt gejubelt, als sich am 22. April (zwei Tage vor der Wahl Felice Perettis) das Gerücht verbreitete, er sei der Gewählte? In diesem Augenblick aber, da das Los gegen ihn entschied, ist er über sich selbst hinausgewachsen; er vermochte mit einer Haltung, die auch den Gegnern Bewunderung abnötigte, dem neuen Papste zu huldigen. Dieser, der den Namen Sixtus V. annahm, erwiderte so große Gesinnung; bei der Stimmabgabe nannte er den Namen »Farnese«.

Nun wir aber kurz die Stellung zu skizzieren versucht haben, die dieser außerordentliche Mann innerhalb der Kurie und auf der Weltbühne eingenommen hat, wenden wir uns dem großen Förderer der Kunst und Gönner der Künstler zu. Was drängt sich nicht alles auf seinen Namen zusammen! Von der Cancelleria aus, die er bewohnte, hat er, besonders nach des um ein Jahrzehnt jüngeren Bruders Ranuccio Tod, der nach ihm den Titel des Kardinals Sant'Angelo geführt hat, die Vollendung des Palazzo Farnese überwacht, der ganz kurz vor seinem Tode zu Ende geführt wurde, so daß Giacomo della Porta in der Mittelarkade der Loggia des zweiten Stocks die Inschrift anbringen lassen konnte, die ihn als Vollender des gewaltigen Werkes nennt. Von hier aus überwachte er, unterstützt von seinem Sekretär Annibale Caro, die Arbeiten an dem Grabmal, das er dem großen Vorfahren in Sankt Peter errichtete[2]. Ihm, seinem persönlichen Wirken, verdankt man die Bauform, welche der Kirche des von ihm geförderten Jesuitenordens in Rom ihre hervorragende historische Bedeutung gibt: an der Front trägt sie seinen Namen als des Erbauers, nie ist er müde geworden, neue gewaltige Mittel für diesen Bau bereit zu stellen.

Für sich selbst, zum Ausruhen von den Mühen und Kämpfen, ließ er durch seinen Architekten Vignola das Schloß Caprarola aufführen. An der alten Straße der von Norden nach Rom Strebenden, zwischen Viterbo und dem heiß ersehnten Ziel, erhebt sich in dominierender Stellung das Fünfeck, das den Charakter eines gegen Überfälle gesicherten Platzes mit der stolzen Pracht eines Renaissancepalastes aufs glücklichste vereinigt. Hier in den Räumen, in denen er durch Jahrzehnte die Sommermonate zu verbringen pflegte, hatte der Kardinal von Taddeo Zucaro den Ruhm des Hauses Farnese in monumentalen Schilderungen an die Wände malen lassen[3], so wie einige Jahrzehnte zuvor in der Cancelleria von Vasari die Hauptereignisse aus dem Leben Pauls III.[4]

In früheren Jahren hatte er sich, wenn es ihn aus der Stadt hinaustrieb, auf die Vigna

[1] Hier ist auch die treffliche Schilderung von Herre, Papsttum und Papstwahl, Leipzig 1907 von S. 330 ff., bes. S. 356/7, heranzuziehen.

[2] E. Steinmann, Das Grabmal Pauls III. in St. Peter, Rom 1912 passim.

[3] Man wird immer noch mit Nutzen das von Prenner herausgegebene Werk, Illustri fatti Farnesiani coloriti nel R. Palazzo di Caprarola, Rom 1748, heranziehen.

[4] Über diese Steinmann, Monatshefte f. Kunstwiss. III, 1910, S. 45; H. Voss, Malerei der Spätrenaissance, S. 270 ff.

Abb. 2. Tizian — Kardinal Alessandro Farnese
Rom, Galerie Corsini

des Palatins begeben, die Montaigne unter den schönsten der Stadt namhaft macht: wie lange hat der Hügel den Namen der Orti Farnesiani getragen. Heute findet der Besucher des antiken Roms nur noch Reste des mit zierlichen Sgraffiti geschmückten heiteren Baues. Im rechten Moment wußte Alessandro auch das berühmte Landhaus und den Garten an sich zu bringen, die dem Farnese-Palast gegenüber auf dem anderen Tiberufer gelegen sind; seither verschwand der Name des Mannes, der die Villa erbaut hatte und von Raffael und Peruzzi hatte dekorieren lassen: unter dem Namen der Farnesina ist sie dem Gedächtnis der Menschen gegenwärtig.

Hatte er als Bauherr noch das Glück, einige der besten Architekten der Zeit — Männer großen Formates — seinen grandiosen Plänen dienstbar machen zu können, so ward es ihm mit den Malern nicht so gut. Zwar hat er noch ein paar Räume in der Cancelleria von Perino del Vaga dekorieren lassen und ein Abglanz raphaelischen Zaubers mag in ihnen geleuchtet haben, aber in der Hauptsache war er doch auf solche angewiesen, die man mit vollem Recht Manieristen nennt. So interessant vom Standpunkt des Historikers aus auch der große Saal des Palastes mit Vasari's Fresken sein mag: er hat in 100 Tagen eben doch nur Dekorationsarbeit zu liefern vermocht und hat sich selbst, zu spät, angeklagt für die Eilfertigkeit, mit der, dem eigenen Namen zum Schaden, er eine solche Aufgabe zu lösen unternommen hatte.

Einmal jedoch hat das Geschick dem kunstliebenden Kardinal einen der wahrhaft Großen zugeführt. Mit dem Instinkt des geborenen Kunstfreundes hat er sich bemüht, Tizian in seinen Dienst zu bekommen; noch ehe sie sich persönlich begegnet waren, haben (1542) Verhandlungen darüber geschwebt[1]. Nicht besser hätte sich der Maler bei dem Gönner einführen können, als durch das Bildnis von dessen jüngstem Bruder Ranuccio, dem Priore di Venezia, das, nach den erhaltenen Kopien zu urteilen, zu den glücklichsten unter seinen Porträts gehört haben muß[2]. Nun lernten sie sich kennen, in Bologna, wo der Papst Tizian zuerst saß; die Einladung nach Rom konnte nicht ausbleiben und hier nun entstand unter den Augen des Farnese die Reihe jener malerischen Meisterwerke, deren stolze Reste in der Galerie in Neapel zu einem einzigartigen Saal vereint sind. Von Kardinal Alessandro hat er ein Brustbild gemalt, das in mehrfachen Wiederholungen vorkommt (Abb. 2), und dann findet man seine etwas glatten Züge auf jenem Bild des Papstes mit den Nepoten wieder (Abb. 3), das über ein großes Kunstwerk zu einem historischen Monument von erster Ordnung hinausgewachsen ist.

Verweilen wir einen Augenblick in der Betrachtung dieser Züge; man hat es nicht leicht, in ihnen den Knaben wiederzufinden, obschon wiederum kein Zug darin ist, der sich nicht durch den Ablauf der Zeit erklären ließe. Wie rasch hatte doch das Leben den Knaben zum Manne reifen lassen, der, als er Tizian in Rom saß, erst 25 Jahre zählte!

Wenn es allen Bemühungen nicht gelang, auch nicht durch das Versprechen des Amtes des Piombatore der apostolischen Briefe als Nachfolger des Fra Sebastiano, Tizian an Rom und an seine Person zu fesseln, so blieben sie doch in Beziehungen; noch 20 Jahre später sandte ihm der Maler eine Magdalena zu, wohl jenes Bild, das mit dem farnesischen Familienbesitz nach Neapel gelangt ist.

Kardinal Alessandro hatte, und darin unterscheidet er sich wohl von keinem fürstlichen Amateur, eine Vorliebe für minutiöse künstlerische Arbeit. So mag es sich erklären, daß er zwei Künstlern seine besondere Neigung zuwandte, deren technisches Geschick freilich jeder Kritik standhält: dem Steinschneider Giovanni da Castel Bolognese und dem Miniaturmaler Giulio Clovio. Noch zeugen die erhaltenen Kunstwerke für den Eifer der Künstler, dem Kardinal zu dienen und für dessen Mäcenatentum: die Cassetta Farnese[3], das Wunderwerk des Florentiner Goldschmieds Manno, angefertigt, um die sechs von Giovanni nach Zeichnungen Perinos del Vaga mit vollendeter Kunst geschnittenen Kristalle zu fassen, und das von Vasari einer ausführlichen Beschreibung gewürdigte Stundenbuch mit 26 Miniaturen, in seiner Art auch ein Wunderwerk und dem Kardinal so wert, daß er in seinem Testament ausdrücklich darüber verfügte — das vor Jahrzehnten geheimnisvoll aus der farnesischen Bibliothek verschwand, lange verschollen war und heute in der P. Morgan-Bibliothek in New York bewahrt wird[4]. Giulio Clovio blieb des Kardinals engster Vertrauter; er hat ihn in die vorübergehende Verbannung nach Florenz begleitet und kehrte mit ihm wieder zurück nach Rom, wo er im Palazzo Farnese wohnte[5]. Er war es, der wenige Jahre vor seinem Tode dem großen Mäzen einen jungen Maler empfahl, von griechischer Herkunft und bei Tizian ausgebildet, der durch ein Selbstporträt unter den Künstlern

[1] Ronchini, Delle relazioni di Tiziano coi Farnesi, Modena 1864.

[2] Jahrb. d. preuß. Kunstsamml. XXVII, 1906, S. 3.

[3] Jetzt mit einer Fülle von Details publiziert von A. de Rinaldis in Bolletino d'arte, S. II, a. III, 1923/4, S. 145 ff.

[4] Art in America V, 1917, S. 88.

[5] A. Ronchini, in: Atti e Memorie d. Deput. p. le provincie Modenesi . . . III, 259ff. Hier der berühmte, Greco betreffende Brief, den erst Justi in seiner Bedeutung erkannte.

Abb. 3. Tizian Paul III. mit Ottavio und Alessandro Farnese
Neapel, Galerie

in Rom Aufsehen erregt habe: er bat, ihm im Familienpalast ein Logis anweisen zu wollen. Es bleibt einer der Ruhmestitel Farneses, daß unter seinem Schutz Greco eine Reihe seiner Jugendwerke hat schaffen dürfen, von denen zwei, das Bildnis Clovios und das Brustbild des Knaben, der eine Kerze anbläst, mit dem farnesischen Erbe nach Neapel gelangt sind: lange Zeit sind sie in Inventaren als Werke Clovios geführt worden. Von anderen Werken, die der ebenfalls im Oberstock des Palastes wohnende Bibliothekar der Farnesen, Fulvio Orsino, besaß, haben wir nur literarische Kunde[1]; darunter war eines, dessen Verlust wir in diesem Zusammenhang nicht leicht verschmerzen, das Porträt Alessandro Farneses, ein kleines Rundbild auf Kupfer.
Sein Sammlerinteresse aber galt, im edlen Wettbewerb mit anderen Kirchenfürsten, dem Erwerb antiker Kostbarkeiten, von Münzen und geschnittenen Steinen bis zu Werken der Großplastik in Marmor und Bronze[2]. Im Hof des Palastes mit dem Lilienwappen waren die weltberühmten Hauptstücke aufgestellt, die bis auf den heutigen Tag mit dem Namen Farnese verbunden geblieben sind, der Herkules, die Flora, die Gruppe des Stieres. Niemals, so verfügte der Kardinal in seinem Testament, sollte etwas von seinen antiken Werken aus dem Palast entfernt oder abgegeben werden;

[1] Diese für die Jugendwerke Grecos wichtigen Angaben sind auch den Spezialforschern unbekannt geblieben — Justi und Cossio kennen sie nicht —, trotzdem P. de Nolhac das in vieler Hinsicht bedeutsame Inventar schon 1884 in der Gazette des B.-Arts (I, S. 427) veröffentlicht hatte (außer der Publikation des ganzen Inventars in Melanges d'archéologie et d'histoire IVe année 1884, S. 139ff.). Erst neuerdings hat sie A. L. Mayer nutzbar gemacht (Ztschr. f. bild. Kunst XXXII, S. 119.)
[2] Lanciani, Storia degli scavi di Roma II, S. 149ff.

sie sollten mit ihm für alle Zukunft, ein stolzes Erinnerungsmal an ihn und sein Haus, vereinigt bleiben[1]. — Weniger hören wir von Bildern, die er sein Eigen genannt hat; der Zufall aber hat uns ein Zeugnis bewahrt, das uns einen Blick werfen läßt auf diejenigen, mit denen er in der Intimität des Tages lebte.

Der römische Gesandte des Herzogs von Urbino — der von seiner Mutter Vittoria Farnese her des Kardinals Neffe war — hatte von seinem Herrn den Auftrag erhalten, sich nach Bildern großer Meister, besonders von Raffael, umzusehen; waren die Originale nicht zu erreichen, so interessierte er sich auch in besonderen Fällen für Kopien. Ende Oktober 1581 berichtet der Gesandte[2], ein Maler Antonio habe ihm von einer Madonna von Raphael im Besitz des Kardinals Farnese viel Rühmens gemacht, »wirklich ein sehr schönes Werk, ... ich habe es in des Kardinals Zimmer gesehen, ein ausgezeichnetes Bild. Es stellt eine Madonna mit Christus dar, die hl. Elisabeth mit Johannes und Joseph ... Ferner hängt da noch eine Danae von Tizians Hand, man kann keine schönere Gestalt sehen ...« Beide Bilder sind dem farnesischen Besitz nie entfremdet worden, man kann sie noch in Neapel finden, Raffaels Madonna del divino amore, die dem-

nach Alessandro Farnese aus dem Nachlaß des Kardinals Carpi erworben haben muß, und die Danae, die Tizian für Ottavio Farnese gemalt hatte. Diese beiden Meisterwerke, in sich so verschieden, bildeten des Kardinals tägliche Gesellschaft und in dem Gegensatz, der sie mindestens inhaltlich scheidet, spiegelt sich der zwiespältige Geist, wie der Epoche, so dieses Kirchenfürsten. All den weltlichen Glanz der alten Renaissancefürsten hatte er gekannt, ehe sich in ihm ein tiefer innerer Wandel vollzog (immerhin doch nicht so groß, daß er Tizians Meisterwerk aus seinem Zimmer verbannt hätte); ein Wandel, der ihn in seinen letzten Lebensjahren vorwiegend die Gesellschaft der Jesuiten suchen ließ.

Ein Mitglied dieser Ordensgemeinschaft war es auch, der ihm in der Sterbestunde beistand. Ein paar Schlaganfälle ließen das nahe Ende ahnen; in der Nacht vom 2. auf den 3. März 1589 starb er[3]. Tiefe allgemeine Trauer erfüllte die Stadt; galt er doch als Vater der Armen, der namentlich in Zeiten der Not mit vollen Händen zu spenden gewohnt war. Nicht weniger als ein Drittel seiner bedeutenden Einkünfte flossen Jahr um Jahr den Wohltätigkeitsanstalten zu. »Wer ihn die Zierde Roms, ja Italiens genannt hat, hat die Wahrheit gesprochen«, schrieb Ciaconius noch ein Jahrhundert später. »Unmöglich ist es«, so berichtete der urbinatische Gesandte an seinen Herrn, »jemandem, der es nicht mit angesehen hat, die tiefe Trauer des ganzen Hofes und der ganzen Stadt zu schildern. Ich muß bekennen, daß ich in so vielen Jahren, die ich in Rom lebe, und bei so vielen Gelegenheiten ... nie einen solchen Andrang des Volkes gesehen habe.« Auf dem ganzen Wege von der Cancelleria bis zur Kirche, der durch die schönsten und bevölkertsten Straßen führte, hatten Handwerker und Kaufleute miteinander gewetteifert, wer seinen Laden am reichsten im Zeichen der Trauer geschmückt hatte. So lange die Leiche öffentlich ausgestellt war, mußten Wachen sie vor dem Andrang des trauernden und klagenden Volkes schützen. An den Exequien nahmen nicht weniger als 42 Kardinäle teil; die Zahl der Bischöfe war nicht zu schätzen. Vor dem Hochaltar des Gesù wurde der Leichnam beigesetzt; für die schlichte Grabschrift wählte man die Fassung, die Fulvio Orsino vorgeschlagen hatte. Das Andenken des großen Kardinals ist so aufs stärkste mit dieser Kirche verbunden geblieben, wo »sein Jahresgedächtnis bis auf die Gegenwart am 13. März stets feierlich begangen wird« (Pastor).

[1] Das vom 22. Juni 1587 datierte Testament u. a. in Documenti inediti per servire alla storia dei Musei d'Italia IV, S. 398.

[2] Florenz, Staatsarchiv Cl. I Div. G. Fa. 143 fol. 1118 verso (unpubliziert).

[3] Über seinen Tod und die Trauer um ihn vgl. den wichtigen römischen Aviso vom 4. März 1589 bei Pastor, Bd. X, S. 606; ferner (offenbar auf guter Quelle beruhend) Ciaconius, Vitae Pontificum t. III, S. 562. Endlich der unedierte Bericht des urbinatischen Gesandten (Urbino Cl. I Div. G. Fa. 169 fol. 1158^{v}).

Bernhard Hoetger — Männliche Figur. Detail

HOETGERS DENKMAL DER ARBEIT

EIN BRIEF AN DEN KÜNSTLER

VON GEORG BIERMANN

Lieber Freund! Zum zweitenmal habe ich in diesen Wintertagen, kurz bevor das alte Jahr zur Neige ging, Dein letztes Werk gesehen, Dein Symbol jener Enterbten, über die einmal ein französischer Dichter unter dem Titel »Les miserables« schrieb. Der erschütternde Eindruck, der bereits vor Monaten in mir zurückblieb, hat sich diesmal noch verstärkt. Das ist, soweit ich mich im täglich neuen und immer wieder neuen Erleben der Kunst erforsche, für mich ein Beweis, daß die von Deinen Werken erregte Spannung Ungewöhnliches verschließt, daß es sich hier um letzte Dinge handeln muß, die meinetwegen selbst außerhalb unserer gegenwärtigen Zeit liegen könnten.
Ich will nicht sprechen von der Aufstellung an der Vorder- und Rückseite jener guten, aber auch nüchternen Fassade eines Baues, der restlos anständig ist und bei dem ursprünglich Deine Figuren im Entwurf nicht mitvorgesehen waren, denn sonst hätte der Architekt wohl von vornherein eine engere Verbindung zwischen Figur und Fläche ins Auge gefaßt, vielleicht sogar die Architektur im Hinblick auf die Funktion der Plastik wesentlich anders gestaltet. Genug, daß die Figuren da oben stehen, daß die Menschen, die tagein, tagaus die lange Straße hinauf- und hinabwandern, plötzlich an dieser Stelle den Atem anhalten und dem Nichtalltäglichen begegnen.
Nicht das Volkshaus der Bremer Gewerkschaft ist irgendwie irritierend. Im Gegenteil, wir vergessen alle sozialen Gegensätze, wenn es sich um allgemein menschliche und vor allem künstlerische Dinge handelt. Aber vor Deinem plastischen Symbol da oben überkommt es einen mit fast magischer Gewalt, und es ist nicht leicht, den Blick in den Alltag zurückzuzwingen und von dieser Begegnung zu lösen. Später reflektierend, suche ich nach historischen Stützpunkten und überdenke alle Epochen, in denen Plastik schlechthin bestimmend war. Vielleicht ist da in Deinem Hirn irgendein Bild zurück-

Bernhard Hoetger — Jugend

Vom Denkmal der Arbeit am Volkshaus, Bremen

Bernhard Hoetger — Alter

Vom Denkmal der Arbeit am Volkshaus, Bremen

geblieben, das zu diesen Deinen Gesichten Beziehung hat. Warst Du einmal in Vezelay oder Sens, dort in der alten Bourgogne, wo man eines der herrlichsten Wunder des frühen christlichen Mittelalters erleben kann? Allerdings denke ich dabei — nämlich in Verbindung mit Deinem Denkmal der Arbeit — nicht an diese frühe antikisierende Gotik des Tympanon und der Pfeilerfiguren von Vezelay, sondern an jene anderen Dinge, die von jedem stilisierenden Element frei, in den Kapitellen verborgen sind und hier in biblischen Parabeln dem Leben selbst ein Gleichnis bilden. Nein, Du bist nie in der Bourgogne gereist, und es ist töricht von mir, wieder mal dem kunsthistorischen Ressentiment zu erliegen. Außer dieser eben angedeuteten und — wie mir scheint — sehr oberflächlichen Beziehung aber weiß ich keinerlei Parallelen aus irgendeiner Epoche, und es wird klar, daß Deine Gestalten der Arbeit Ureigenstes aus Dir selber sind, erlebtes Schicksal aus dem Worpsweder Moor, wo das große Schweigen über Landschaft und Menschen steht, wo die Arbeit mühselig um kärgliche Erträgnisse einer wenig fruchtbaren Scholle ringt und selbst der Jugend etwas wie Hoffnungslosigkeit anhaftet. Die Gebärde Deiner Figuren ist das Erschütternde. Du weisest den Sinn von Werden und Vergehen, Geburt und Tod, der diesmal aber nicht das Tor der letzten Freiheit öffnet, sondern ewigen Schlaf, Versinken ins Endliche, Ausruhen von der Jammerlast des Alltags bringt. Fast grausam ist in diesem Sinn das Symbol der alten Frau, die, zermürbt von der Last der Arbeit, sich kaum noch auf den Füßen hält.

Bernhard Hoetger — Knabe. Detail

Bei diesen Deinen letzten bildhauerischen Arbeiten ist auch jede Erinnerung an die Wunderwerke asiatischer, ethnographischer und antiker Kunst versunken, die Dich, den sensiblen Gestalter, dessen Phantasie immer grenzenlos war, früher zu diesem oder jenem Erlebnis des Schauens zurückdrängte. Diese Deine letzte Arbeit schlägt vielmehr den Bogen hinüber zu jenen Werken, die am Beginn Deines Aufstieges stehen, die ein Rodin als verheißungsvoll begrüßt hat und die, wie etwa die »menschliche Maschine«, einen ähnlich abgestimmten Rhythmus der Bewegung besitzen. Nur die Wucht von innen her, die die Masse zum Glühen bringt, um den

letzten Ausdruck zu finden, der plastisch überhaupt denkbar ist, stellt Deine Figuren der Arbeit auf eine wesentlich höhere Stufe künstlerischer Intuition. Vor solcher Gebärde verstummt auch das Schönheitsgefühl des modernen Klassizisten, dem die edle Form, die große Linie alles bedeutet, so wie sie z. B. dem Romanen durch inneres Gesetz überliefert ist, das eigentlich nur hier und da Gotiker und später wieder einmal Rodin vorübergehend durchbrochen haben.

Bernhard Hoetger — Alte Frau

Auch Du warst einige Jahre hindurch dem Griechentum verfallen, so in der Zeit, wo wir zusammen in Darmstadt gearbeitet haben, bis das grauenvolle Erleben des Krieges Dich mehr als mich vollends aus dem Gleise warf.

Dann setzte ein neuer Drang nach Gestaltung bei Dir ein. Aber jeder schöpferische Wille mußte damals ins Tragische verebben. Kein Griechenideal hatte Halt mehr in dieser zerklüfteten, unterwühlten Zeit, in der Freunde auseinandergingen, die lange im Kampf zusammengestanden, in der menschliche Tugend lächerlich schien gegenüber der allgemeinen Selbstbehauptung des Individuums mit allen Mitteln.

Du gingst damals in Deine Einsamkeit, und es war gewiß Dein größtes Glück, auch da Freunde zu finden, die Deinem Schaffen neuen Antrieb geben durften.

Doch um zu Deinem Denkmal zurückzukehren:

Ich habe das Gefühl, daß noch ein harter Kampf um diese Dinge entbrennen wird, und hoffe es sogar. Denn die Geschichte beweist, daß je lauter einmal der Kampf um künstlerische Bekenntnisse geführt wurde, um so stärker sich eines Tages die Leistung behaupten konnte. Nur solltest Du Dich nicht mit diesem Streit der Meinungen belasten, weil Dich solches vom Wege abseits führt und von reinem künstlerischen Schaffen. Laß Dir genug sein an Deinem Leben, das voll des schönen Irrtums war und dessen letztes Fazit trotzdem Außergewöhnliches verschließt, das für den Durchschnittsmenschen dieser Zeit heute vielleicht noch schwer zu fassen ist.

Wie sehr aber dieses Symbol der Arbeit Ausbruch und Durchbruch aus dem Gefühl Deiner starken Menschlichkeit gewesen ist, weiß nur der, der Dich als Freund kennt und die Wahrhaftigkeit Deines Werkes aus gemeinsamen Erlebnis begreift. Im übrigen glaube mir, lieber Freund, daß es die letzte Freiheit auf Erden niemals gibt, daß alles diesseitig-menschlich Begrenzte erst im Jenseits seine Erfüllung haben wird.

SITZGESTALTUNG

VON S. GIEDION

Stuttgart hat Glück mit seinen Ausstellungen, denn es behandelt die Probleme, die in der Zeit liegen, mit richtigem Instinkt. Der Gedanke, der der Werkbundausstellung von 1927 zugrunde lag: Nicht Schaustellung, sondern Eingliederung ins Leben, erwies sich als so fruchtbar, daß man heute sogar in Paris daran denkt, gelegentlich der Verwirklichung des »Loi Loucheur« eine Veranstaltung nach dem Muster von Stuttgart zu machen.

Die bescheidenere Ausstellung »Der Stuhl«, die Adolf Schneck[1] im Auftrag des Württembergischen Landesgewerbe-Amts in Stuttgart veranstaltete, ist symptomatisch ebenfalls von großer Bedeutung. Sie gibt den Weg an, wie Ausstellungen dieser Art in Zukunft zu machen sein werden.

Sie räumt endlich einmal mit dem Unfug auf: »Bitte die Gegenstände nicht zu berühren« (das Lächerlichste auf diesem Gebiet konnte man diesen Sommer auf der Münchner Ausstellung »Heim und Technik« erleben, wo der Beschauer nicht einmal die Zimmer betreten durfte und sie nur von einer Brücke aus in Vogelperspektive betrachten konnte!). Die Stühle der Stuttgarter Ausstellung — vom Chippendale-Modell bis zum Metallröhrenstuhl — sind zur Benützung da! Die Ausstellung wirkt erzieherisch, da sie endlich einmal das Publikum lehrt, auf die Funktion einer Sache zu achten. Das Publikum ist nicht mehr genötigt, aus Langeweile ästhetische Urteile zu fällen. Die Ausstellung ist so angeordnet, daß das Publikum positiv mitarbeiten kann, denn das Publikum ist durchaus Fachmann, wenn man es fragt, ob es in einem Stuhl bequem oder unbequem sitze. Und darüber hinaus gelangt es fast von selbst auf die Fragestellung: Woran liegt es, daß ein Stuhl bequem ist? Was ist fehlerhaft an ihm? An welchen Stellen muß er verbessert werden? Womit sind wir heute zufrieden? Was ist heute noch mangelhaft?

Diese ganze Fragerichtung lenkt den Beschauer

[1] Adolf G. Schneck, der an der Kunstgewerbeschule Stuttgart selbst systematische Versuche über funktionelle Grundlagen des Stuhles machte, ist der berufene Veranstalter. Er gehörte der sogenannten »Werkstättenbewegung« an, aber er schlug sich nicht auf die Seiten der Bruno Paul, Breuhaus oder der Wiener Luxusarchitekten: Man verdankt Schneck gerade die billigen Typenserien der »deutschen Werkstätten«. Auf der Stuttgarter Werkbundsiedlung fiel sein Haus durch eine nachahmenswerte Anordnung: Schlafzimmer, Bad, Luftbad (Terrasse) auf. Adolf G. Schneck hat die Resultate der Ausstellung in dem Buche »DER STUHL«, Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart, 1928, als Band 4 der BAUBÜCHER behandelt.

Wie wir nachträglich erfahren, wird, wenigstens zum Teil, das Material der Ausstellung »DER STUHL« auch an anderen Orten zu sehen sein. Erste Station: FRANKFURT AM MAIN.

Abb. 1 Englisches Standartmodell

Der Sitz ist durchgebogen und ebenso wie die Rücklehne dem Körper angepaßt. Bequemlichkeit wird mit einem Minimum an Mitteln erreicht.

Abb. 2 M. E. Häfeli (Zürich). 1927

Ähnliche Eigenschaften wie Abb. 1. Man beachte die zurückspringenden Vorderbeine und die breit gebogene Auflagenfläche der Rückenlehne.

Abb. 3. Metallstuhl. Sitz und Lehne federndes Stahlband. Armatur: Guß
Seit ungefähr 40 Jahren sieht man diese Modelle in allen französischen Parkanlagen. Sie haben sich bestens bewährt, so daß die Ästheten neuerdings sogar nicht mehr an der »Form« Anstoß nehmen. Der Stuhl ist zu schwer. Konstrukteure und Industrie mögen heute Besseres schaffen. Doch ist dieser Stuhl Zeuge einer abgebrochenen Entwicklung.

und Konsument von der rein ästhetischen Beurteilung, die er ohnehin in zwei Jahren wieder über Bord werfen wird, wohltätig ab und führt ihn in die viel dauerhaftere und tiefere des Funktionalen. Aus dem unsicheren Betrachter wird auf diesem Weg ein Mitarbeiter, denn nichts erleichtert dem Fachmann so sehr seine Aufgabe, wie eine präzise Problemstellung. Und ohne Niveau der Beurteilung kann auf die Dauer auch kein Niveau der Produktion entstehen.

Diese Ausstellung ist wichtig, da sie von der »kompletten Garnitur« wegführt und das Einzelmöbel in den Vordergrund stellt. Wenn man die wenigen Säle durchschritten hat, so nimmt man an innerer Klarstellung mehr mit, als bei hundert kompletten Zimmereinrichtungen, die alle Probleme antönen und nicht ein einziges klären. Es ist natürlich andererseits viel leichter, hundert willkürliche »künstlerische« Zimmereinrichtungen nebeneinander zu stellen, als die Frage des Sitzens an einigen Stühlen, die aus dem ganzen Kulturkreis genommen sind, zu erläutern.

Wo stehen wir heute?

Es gibt heute zwei Möglichkeiten der Entwicklung. Die erste besteht darin, die Forderung nach Bequemlichkeit, Anpassung an den Körper durch Vervollkommnung des bisherigen Weges zu erreichen. Typ: Vierbeiniger Zargenstuhl mit fester Rücklehne (Abb. 1).

Der zweite Weg verlangt eine Umstellung. Seine Forderungen sind: Größere Bequemlichkeit bei niedrigerem Preis. Wie beim Auto muß durch rationellere Gestaltung bei besserer Qualität der Preis sich senken. Die Folgen: Standardisierung, völlige Industrialisierung: Metallstuhl. Metall verspricht für später eine Möglichkeit, die dem Holz nur sehr begrenzt zukommt: Es eignet sich für einen beweglichen Mechanismus. Die Entwicklung führt zu einer Bequemlichkeit, die nicht auf dem Weg von Polster, Volumen und Schwere erreicht wird, sondern durch elastisch-bewegliche Anpassung an den Körper.

Wie Adolf Loos vor dreißig Jahren bereits betonte (vgl. Loos, »Ins Leere gesprochen«, Verlag Crès & Co., Paris, pag. 62), haben die Engländer und Amerikaner »im Laufe des 19. Jahrhunderts mehr Sesseltypen erfunden, als die ganze Welt, alle Völker mit eingeschlossen, seit ihrem Bestand. Dem Grundsatze gemäß, daß jede Art der Ermüdung einen andern Sessel verlangt, zeigt das englische Zimmer nie einen durchgehend gleichen Sesseltypus.«

Auch auf dieser Ausstellung rühren die funktional am besten durchgebildeten Typen von England her. Modelle, die deutlich in ihrer Formensprache die Tradition des 18. Jahrhunderts aufweisen, sind einfach vom Leben zu Standardtypen erhoben worden. Man fabriziert sie heute wie vor fünfzig Jahren unverändert, und man tut gut daran, sie unverändert zu lassen, denn sie haben ihre erstaun-

Abb. 4 Marcel Breuer

Metallstuhl aus gebogenem Rohr. 1926

Wir werden gespannt verfolgen, ob man ohne Nachteile diesen Stuhl auch auf zwei Beine wird stellen können.

liche Bequemlichkeit durch ebenso einfache, wie ausgezeichnete Anpassung an den Körper erhalten, so daß geschmäcklerisches Herumbosseln sie nur schlechter machen könnte.

Das neue Bauen, das ja ästhetisch duldsamer ist als jede frühere Epoche, empfindet diese leichten Stühle und Armsessel, die ihr Lebenselement nicht aus einer Form, sondern aus einer ingeniös befriedigten Funktion herleiten, durchaus sympathisch.

Eine andere Frage ist es, ob dieser Weg weiter gangbar ist. Wir glauben es nicht, denn die Engländer haben auf diesem Weg so ziemlich erreicht, was zu erreichen war. Daher der Stillstand. Auch sind diese Stühle keineswegs billig und der industriellen Herstellung nur begrenzt zugänglich. M. E. Häfeli hat in unserer Zeit für Reformen auf diesem Gebiet die weitaus glücklichste Hand gehabt (Stühle Horgen-Glarus) (Abb. 2).

Der Holzstuhl wird nicht aussterben, aber er wird seine Herrschaft mit dem Metallstuhl teilen müssen, der heute in den Kinderschuhen steckt wie die Lokomotiven von 1830 und durch seine Elastizität — und spätere Beweglichkeit — eine noch unabsehbare Entwicklung vor sich hat. Die Ahnen unserer heutigen Metallstühle dürften ungefähr fünfzig Jahre zurückliegen. Es handelt sich um die federnden Stahlbandstühle, die heute noch überall in den öffentlichen Anlagen von Frankreich zu finden sind (Abb. 3). Der Vorteil des Metallstuhls in seiner weiteren Durchbildung ist Leichtheit, Billigkeit und Elastizität. Breuer vom Bauhaus hat bekanntlich sich zuerst systematisch mit diesen Problemen beschäftigt, und es scheint uns denn doch ein kleiner Triumph dieses Gedankens zu sein, wenn bereits auf dieser Ausstellung die Breuerschen Stühle auf ein Gewicht von 700 Gramm reduziert werden können. Gewiß haftet diesen Stühlen noch allzuviel vom vierbeinigen Holzstuhl an, obwohl eine spürbare Elastizität und Anschmiegung bereits erreicht ist (Abb. 4).

Einen entscheidenden Schritt hat Mart Stam mit seinem Stuhl aus Eisenrohren gemacht (Abb. 5). Anregung: Der Autonotsitz. Stuhl ohne Hinterfüße. Gleichsam frei schwebend, ruht er, zweibeinig, auf Kufen. Die Anregung ist vorzüglich, aber die eigentliche Ausbildung wird nicht der Architekt, sondern der Spezialist, der Ingenieur, bringen. Der Architekt ist viel zu wenig mit konstruktiven Prozessen dieser Art vertraut. Verlangt wird heute von der Technik ein neues Bespannungsmaterial, das die frühere Federung wirklich ersetzt, sowie eine einwandfreie konstruktive Lösung.

Genau wie heute in der Architektur die besten Kräfte an der Verwirklichung des Hauses für das Existenzminimum arbeiten und aus diesem schein-

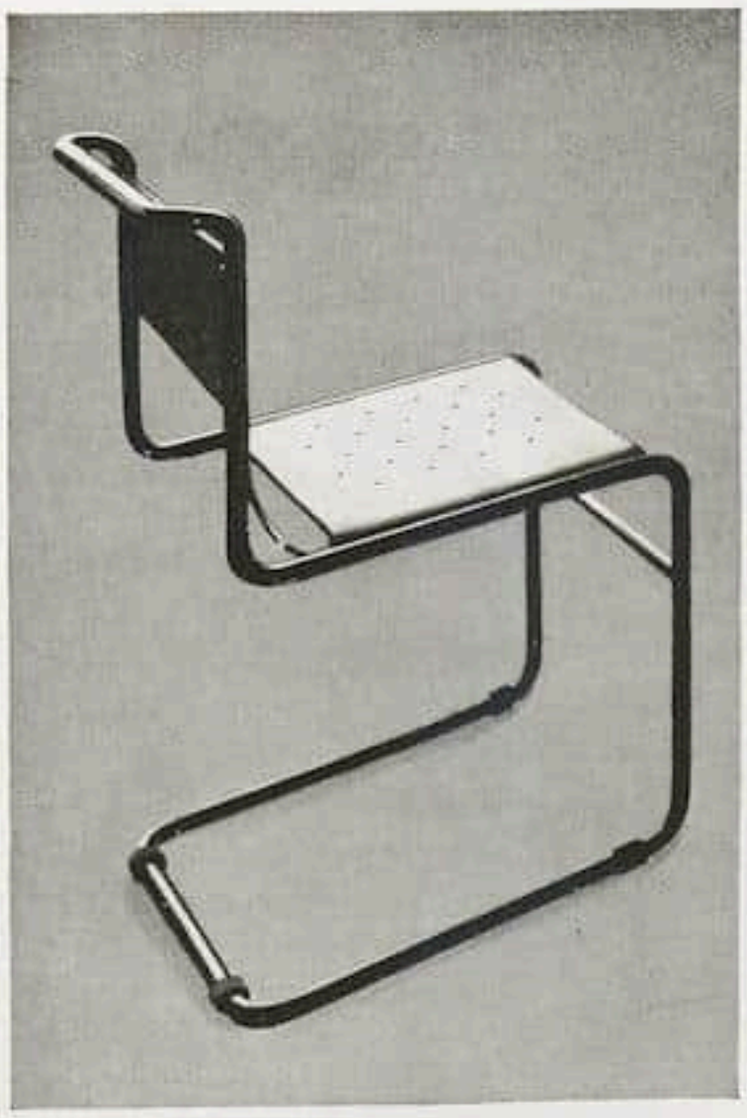


Abb. 5

Mart Stam: Stuhl aus Eisenrohren. 1927

Die Federung und Elastizität liegen im ganzen System begründet, nicht im Einzelteil. Erst die Zukunft wird zeigen, ob das elastische, freie Schweben des Sitzes nicht durch andere Übelstände beeinträchtigt wird. Bei richtiger Durchbildung scheint uns dieser Weg durchaus entwicklungsfähig. — Konstrukteure vor!

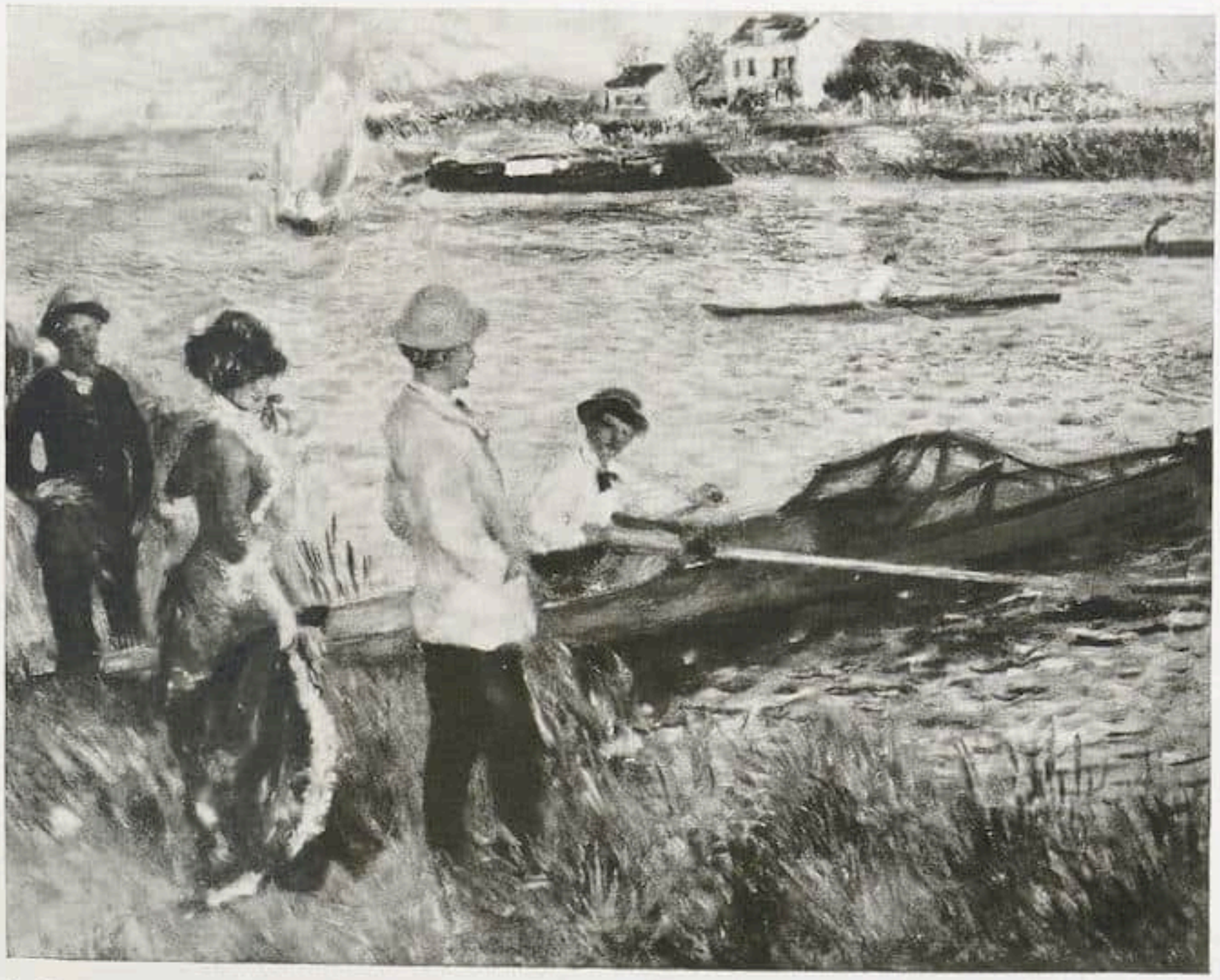
bar einfachen Problem zweifellos eine neue Befruchtung des ganzen Gebietes hervorgehen wird, so gilt die größte Sorge auch dem Stuhl »für das Existenzminimum«.

Haben wir einmal diesen leichten, federnden, billigen Metallstuhl, so wird man weitergehen und auch kompliziertere Bequemlichkeiten verlangen, wie sie nur ein beweglicher Organismus gewähren kann. Der heute noch schwerfällige amerikanische Bureaustuhl mit seinen regulierbaren Kippmöglichkeiten ist der erste Vorbote.

Es ist erstaunlich, wie rasch selbst auf dem Gebiet des Möbelbaus die Umstellung in den am schöpferischen Prozeß beteiligten Ländern vor sich geht. In der »Daily Mail« vom 17. August 1928 lesen wir in einem Interview zwischen dem Korrespondenten und einem Möbelfabrikanten des Faubourg St. Antoine folgende Richtlinien: »Früher fabrizierten wir die sogenannten ‚cosy-corner'-Möbel (von allen englischen Stühlen geht eine freundliche Kaminstimmung aus). Heute kauft jedermann eiserne Möbel. Wir können keine hölzernen Stühle, Tische, Betten und andere Möbel verkaufen, das Zeitalter des Holzes, so scheint es fast, wird bald so weit zurückliegen, wie die Steinzeit.«

Heinz und Bodo Rasch stellen in ihrem Buch: Der Stuhl (Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart 1928) eine Forderung auf, die wir alle haben und der Industrie überantworten: »Einen Sitz für hundert Bedürfnisse, statt hundert Sitze für hundert Bedürfnisse.«

(Mit Ausnahme Abb. 5 verdanken wir die Klischees dem freundlichen Entgegenkommen des Verlages J. Hoffmann, Stuttgart.)



A. Renoir

Les Canotiers à Chatou. 1872 (100 : 81 cm)
Sammlung Adolph Lewisohn, New York

Aus dem kürzlich erschienenen Werk: »Renoir«. Von Julius Meier-Graefe
Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig-Berlin

Max Beckmann — Strand von Scheveningen. Öl. 1928

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim / Aus der Beckmann-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

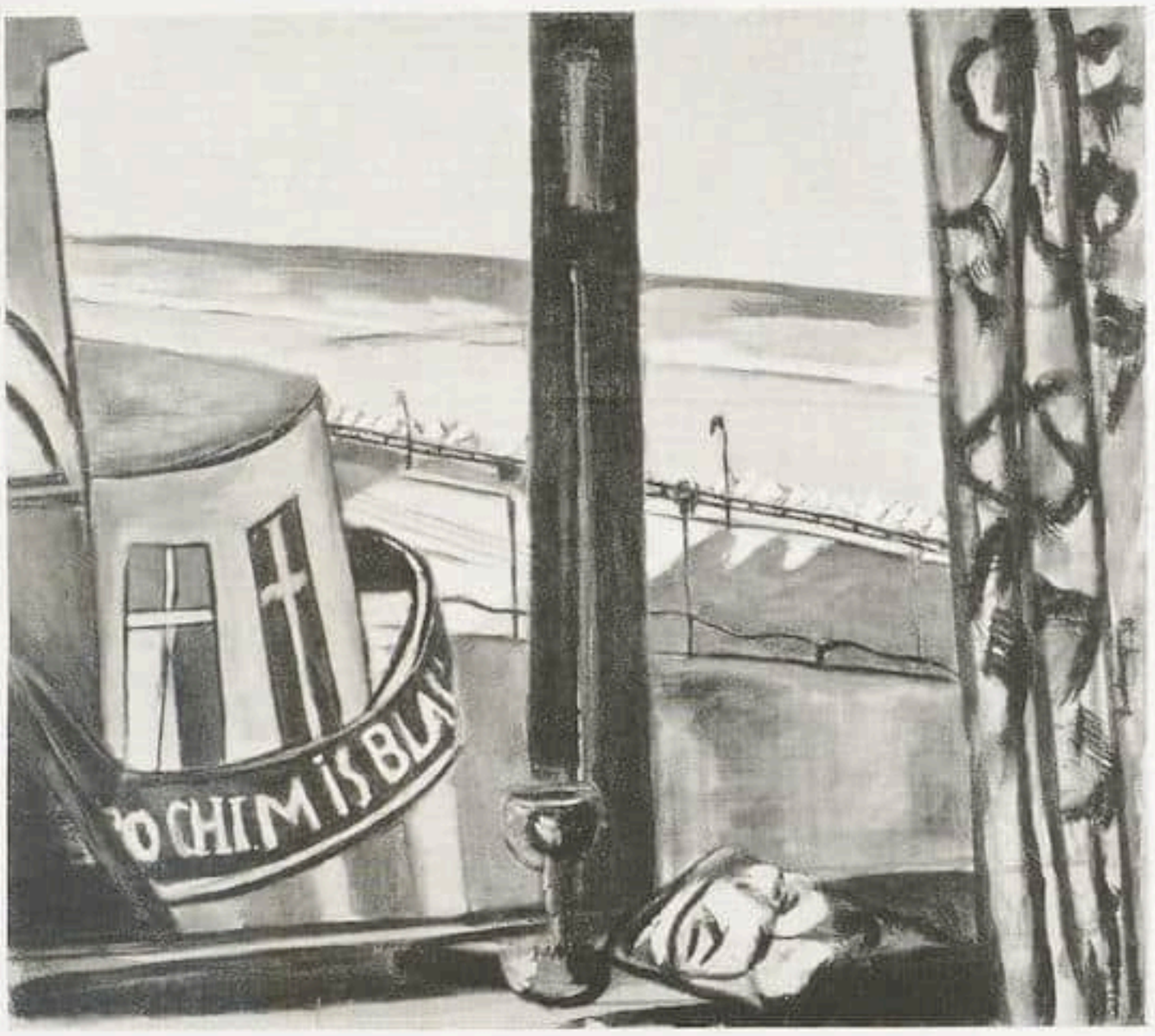
RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DER ÖSTERREICHISCHEN GALERIE

In den letzten Monaten wurde von der Direktion der Österreichischen Galerie im Belvedere wiederum eine Reihe bemerkenswerter Käufe durchgeführt, die sich auf sämtliche Abteilungen erstrecken. So wurden für das Barockmuseum zwei für Heiligenkreuz gearbeitete, ungefaßte lebensgroße Altarfiguren Giulianis, ein hl. Sebastian und ein hl. Rochus, angekauft. Von einem Altar stammen auch vier naturalistisch gefaßte, stark bewegte Putten mit goldenen Früchten von der Hand des Schweizers Joh. Meinrad Guggenbichler, die denen in Mondsee verwandt sind. Zwei überlebensgroße fliegende Engel, Arbeiten eines niederösterreichischen Meisters aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, ferner ein bemalter und vergoldeter Wandaltar aus der Zeit um 1760, der zahlreiche kleinere Figuren innerhalb reicher Rocaille birgt, sind ebenfalls für das Museum erworben worden. Ein Meisterwerk des Steiermärkers Schoy ist die Denkmalfreigruppe mit dem hl. Nepomuk, eine Gruppe von leidenschaftlicher Bewegtheit und dabei doch von plastischer Geschlossenheit. Der in Wien tätige Tscheche Philipp Prokop ist der Urheber eines Terrakottabozzetto, darstellend Äneas mit Anchises auf den Schultern und dem (mit den beiden Figuren nur sehr äußerlich in Beziehung gesetzten) Ascaniusknaben, ein Entwurf für die überlebensgroße Gruppe im Parterre zu Schönbrunn. Zum Werke des Joh. Evangelist Dorfmeister gehört eine kleine Holzgruppe, darstellend Kind und Schutzengel.

In die Galerie des 19. Jahrhunderts fand Ph. O. Runges ernst-eindringliches, in braunroten Tönen aus dem Grau des Hintergrundes wuchtendes Bildnis des Malers F. A. von Klinkowström Eingang, das, wie sich literarisch feststellen läßt, im November 1808 gemalt ist. Zu notieren ist auch A. Kochs »Berner Oberland«, die erste im Jahre 1815 entstandene Fassung des großen Bildes im Innsbrucker Ferdinandeum. Von Arbeiten österreichischer Künstler wurden erworben: eine kleine klassizistische Bleigruppe J. M. Fischers, »Hagar und Ismael«, ein Damenbildnis Leopold Kuppelwiesers, von P. Fendi das Bildnis des Bratsche spielenden Herrn Wödl, von Amerling das Bildnis seiner Mutter vom Jahre 1836, eines der innerlichsten Bildnisse des Meisters, dessen Kunst unter den Neuerwerbungen noch durch das Doppelbildnis der Gattin des Bankiers Pereira und deren Tochter Flora veranschaulicht wird. Gauermann ist mit einer ungemein lebendigen frühen Landschaftskizze vertreten. Romako mit einem Zigeunerlager, das ähnliche Schilderungen Pettenkofens durch seine Zurückdrängung des Gegenständlichen zu Gunsten der künstlerischen Gesamtwirkung und seine koloristische Intensität übertrifft.

Der Bestand der Modernen Galerie, die im Frühjahr eröffnet werden soll, wurde um eine lebensgroße Bronze Rodins, »Eva«, bereichert. Ferner um Liebermanns Bildnis seiner Tochter (1916) und die »Badenden Knaben« von Slevogt (1911). Von Wiegele wurde ein Familienbild erworben, das breiter und gelöster ist als seine älteren Werke. Böckl ist unter den Ankäufen mit einer Landschaft (Ulrichsberg in Kärnten) und zwei Frauenakten vor grünem Vorhang vertreten. Weiter finden sich Bilder von Thöny (Mondschein über dem Murufer), Kitt (Frauenbild), Harta (Französische Landschaft), Andersen (Blumenbild), Frankl (Stillleben mit Tonpfeife). Von Andersen stammt auch



Max Beckmann — Scheveningen. Frühmorgens. Öl. 1928

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim / Aus der Beckmann-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

der Entwurf zu einem großen, an die Manier des Barock anknüpfenden Gobelin mit Reihern in einer Sumpflandschaft, der den Vorraum des Museums zu schmücken bestimmt ist. P.-N.

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Beckmann / Kogan / Frauenkunst / Deutsche Kunstgemeinschaft

Bei Flechtheim weisen neue Gemälde und Zeichnungen Max Beckmanns die außerordentlich günstige Wendung seines Schaffens auf, das nun die großformige Breitflächigkeit eines durchaus malerischen Stils nicht mehr forciert, sondern bereits meistert. Zuweilen ist den Gegebenheiten noch Gewalt angetan, und die Form wirkt zurechtgerenkt oder aufs Geratewohl zusammengestopft. In der Mehrzahl der Arbeiten von 1928 aber findet sie sich organisch und wuchtig geeint, aus schweren Schatten und aufblitzenden Helligkeiten zu unverkrampfter Ordnung und ungedrängtem Ensemble verbunden. Die Breite der Diktion liegt kraftvoll im Bilde, ohne mehr robust zu erstarren. Kontraste verschärfen die Formulierungen, aber es sind schwebende Kontraste, die aus einer Tiefe hervortauchen und das Bildgeheimnis nicht verscheuchen. Stücke wie die »Zigeunerin«, die »Loge« und mancher der Scheveninger Blicke, wie das Pastellbildnis der Frau Swarzenski und der blaue Karton der »Badenden« übertreffen das ganze bisherige Werk. Und auch an den Zeichnungen, Blättern oft von mantegnesker Strenge der Linie, ist der Anstieg zu erkennen.

Ein Raum bei Flechtheim gehört den wunderbar entrückten, höchst verfeinerten Terrakotten und Bronzen Moissey Kogans, Gebilden von der kühlen Schmalheit und sakrosankten Grazie archaischer Werke des Orients, deren Spröde nun eine hohe Zärtlichkeit angerührt und geklärt hat.

Man kann gewiß längst nicht mehr behaupten — wenn man es je durfte —, daß weibliches Kunstschaffen insgesamt und in der Durchschnittsleistung tief unter dem des Mannes stehe. Zu sehr persönlich ausgeprägten und bedeutsamen Taten haben es jedoch nur ganz unverhältnismäßig wenige Frauen gebracht. Eine Aquarell- und Zeichnungen-Ausstellung des Vereins der Künstlerinnen konnte diese Erfahrungen auch nur wieder bestätigen. Die espritvolle Hand der Frau Annot, interessante Aktumschreibungen von Gertrud Sauermann, eigen hingewaschene Seeblicke in seltsamer Beleuchtung von Elsbeth Huther und die wie erstarrter Großmann wirkenden karikaturistischen Zeichnungen von Maria Braun heben sich am deutlichsten heraus, daneben haften die Namen Remak und Michaelis. Auch die Arbeiten von Annema-

rie v. Jakimow, denen die Galerie Zickel, und von Christa Deuticke-Szabo aus Wien, denen die Galerie Wiltschek Raum gewährt, passieren mit Anstand, ohne ins Gewicht zu fallen. Lediglich der Ertrag einer Studienfahrt nach Persien, Tibet, Indien und Ostasien, die Lene Schneider-Kainer gemeinsam mit Bernhard Kellermann unternommen hat, erweist Momente künstlerischer Überlegenheit. Man freut sich an diesen Bildern, zumal an den leicht entworfenen und delikat getönten Aquarellaufnahmen, in der Galerie Hartberg gerade darum, weil sie europäische Grazie der Anschauung nicht verleugnen und nie versuchen, exotisches Formgehaben zu imitieren. Sie haben auch rein als Mitteilung über eine sehr ferne und unbekannte Welt ihre Bedeutung.

Die Deutsche Kunstgemeinschaft, deren offenbar recht tüchtige Verkaufsleistung über das ständige Sinken des künstlerischen Niveaus ihrer Arbeit nicht hinwegtäuschen kann, führte eine Zusammenstellung von zeitgenössischen deutschen Werken vor, die demnächst nach Holländisch-Indien geht. So vielseitig diese Auswahl ist — auch mancher führende Maler fehlt darin nicht —, eine zufallsmäßigere und unrepräsentablere Schau deutscher Gegenwartskunst läßt sich kaum vorstellen. Diesem Schaffen die verdiente internationale Geltung zu gewinnen, darauf kommt es heute viel zu dringend an, als daß es jeder unberufenen Stelle gestattet werden dürfte, irgendwelche Konglomeration von Bildern dem Ausland als Querschnitt unserer Moderne vorzuführen. Wolfradt

MODERNE KUNST AUS KÖLNER PRIVATBESITZ

Die neuen Museumsdirektoren Kölns, Dr. Buchner und Dr. With, haben dem Kölner Kunstverein eine Ausstellung »Moderne Kunst aus Kölner Privatbesitz« zusammengestellt. Im Jahre 1924 gab es die letzte Schau gleichen Titels. Man vermied es mit Recht, Bekanntes zu zeigen (nur der herrliche Picasso der blauen Zeit macht eine Ausnahme). Was haben nun die Bürger der westlichen Hauptstadt in den letzten Jahren gekauft? Sicher eine Fülle guter Kunstwerke. Aber vielleicht haben die Herren, die sich der schwierigen Aufgabe der Auswahl mit so viel Takt und Erfolg unterzogen, selbst bemerkt, daß es in Köln an kapitalen Stücken fehlt. Als repräsentatives Bild von hoher Bedeutung kann eigentlich nur die Landschaft von Cézanne gelten. In der Franzosennische mag man sich noch über ein Manet-Pastell oder einen Monet freuen, bei den Deutschen den schönen Marées und einige köstliche Bilder von Corinth bewundern, der Impressionismus bleibt im ganzen schwach vertreten. Anders steht es schon mit seinen Nachfolgern. Der Kokoschka der Dresdner Zeit, das farbig ungewöhnlich beruhigte Stilleben Noldes, der große Frauenakt der Modersohn, das sind gewiß Bilder, die der gewähltesten Sammlung Ehre machen würden. Die jüngeren Franzosen erfreuen sich offenbar besonderer Gunst unter den Kölner Sammlern, von Vlamink bis de la Serna sieht man sie glänzend vertreten. Daß in Köln beheimatete Maler wie Seewald, Ahlers-Hestermann und Lindgens für ihre besten Arbeiten Liebhaber in der Stadt fanden, ist gleichfalls erfreulich. Diese Ausstellung zeigt aber nur die gute Seite des Sammelns. Auf der schlechten wären die Akademieschinken (im alten Sinne des Wortes) zu verbuchen, mit denen das bedrohlich nahe Düsseldorf so viele, sonst gepflegte Häuser Kölns zu bedenken pflegt. With sprach in seiner Eröffnungsrede sehr witzig von den »unerlösten Wänden«.

In der Kunsthandlung Dr. Becker & Newman stellt ein Pariser Pole, Marc Sterling, aus. Interessante und gepflegte Bilder! Die schräg gestellten Ebenen gehören nun einmal in Paris zu einem wirklich modernen Bild. Östlich wirkt die Vorliebe für Rot. Stilleben gelingen dem Maler am besten. Alfred Salmony

DIE LONDONER AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER KUNST

Am 4. Januar wurde in den Räumen der Royal Academy (Burlington House) eine gemeinsam vom englischen und niederländischen Staate veranstaltete, monumentale Ausstellung holländischer Kunst eröffnet. Sie bietet einen Eindruck von geradezu überwältigender Großartigkeit, einen Eindruck, der nicht nur die Pariser Ausstellung von holländischer Malerei, sondern ebenso sehr die im Vorjahre im Burlington House veranstaltete von flämischer Kunst weit übertrifft. Nahezu 500 Gemälde, von denen fast jedes ein Meisterwerk ist, sind zusammengebracht worden, ferner eine sehr bedeutende Auswahl an Handzeichnungen, Druckgraphik, Silber- und Glaswaren. Die Malerei umfaßt den gesamten Zeitabschnitt vom 16. bis zum 19. Jahrhundert (letzteres namentlich durch einige treffliche Werke van Goghs vertreten).

Das Hauptinteresse richtet sich begreiflicherweise auf Rembrandt und Jan Vermeer. Von jenem sind allein über 50 Bilder, auch von dem seltenen Delfter eine wirklich erstaunliche, wenngleich viel geringere Zahl ausgestellt. Der Ehrenplatz unter den Rembrandts ist der Amsterdamer Judenbraut zugewiesen, doch fesselnder wirken die seltener gesehenen Stücke wie der prachtvolle Haman vor Ahasverus aus Bukarest, die unvergleichliche Anbetung der Könige aus Buckingham Palace, die Bildnisse aus den Sammlungen von Lord Farringdon und des Duke of Westminster, der wohl richtig als Alexander der Große bezeichnete Krieger in Rüstung aus Glasgow, endlich noch der hinreißend schöne Titus der Sammlung Cook (vormals bei Lord Spencer). Unter den Vermeers fehlt leider das Hauptstück der Czernin-Sammlung, doch mit anerkennenswerter Liberalität haben die

Christian Rohlfs — Zwei Köpfe

Aus der Sonderausstellung Christian Rohlfs / Im Besitz der Galerie Ferdinand Möller, Berlin

holländischen Staatsmuseen ihre Schätze hergeliehen, so den Mädchenkopf, die Delfter Stadtansicht und die Diana aus dem Mauritshuis, die Köchin, die Briefleserin und die Kleine Straße aus dem Rijksmuseum. Dazu kommen noch u. a. die Bilder aus Windsor, Edinburgh und den Sammlungen Beit und Mellon. Ein köstliches Trio bietet im gleichen Saal wie die Werke Vermeers die beiden Interieurs von Metsu aus der Sammlung Beit und das Kranke Kind der ehemaligen Sammlung Huldschinsky (nunmehr im Rijksmuseum). Neben den großen Landschaftsmalern ist der breiteste Platz den Werken von Frans Hals und Jan Steen eingeräumt. Von Hals fehlt leider eines der großen Regentenstücke, doch füllt diese Lücke von ungefähr die großformatige Familiengruppe, im Besitze von Lord Boyne, aus, ein Bild, das übrigens noch nie bisher öffentlich ausgestellt wurde. Im übrigen machen die von weither zusammengebrachten Einzelbildnisse des großen Haarlemers einen ungemein starken Eindruck. Für den Spezialforscher der seltenen Meister zweiten Ranges bietet die Zusammenstellung von Werken der Barent Fabritius, Aert de Gelder, Emanuel de Witte u. a. m. eine willkommene Gelegenheit zu näherer Betrachtung. Über die Meister des 16. Jahrhunderts (unter denen Scorel und Lukas van Leyden besonders hervortreten) soll hier bei späterer Gelegenheit eingehender gesprochen werden. Zu den Handzeichnungsbeständen haben in erster Linie die reichen Sammlungen von Frits Lugt, Henry Oppenheimer und Franz Koenigs beigesteuert; für die Graphik Rembrandts kam in erster Linie die Sammlung de Bruijn in Betracht, für Hercules Seghers (dessen Florentiner Landschaft ebenfalls gezeigt wird) die unvergleichliche Folge von Abdrücken aus dem Amsterdamer Kupferstichkabinett. Ein trefflicher, von Dr. Hans Schneider redigierter Katalog liegt vor, ebenso ein illustrierter Führer (5 M.) und ein den Handzeichnungen gewidmetes Spezialheft der Zeitschrift »Old Master Drawings« (5 M.) mit wertvollen Beiträgen von A. M. Hind, Gustav Falck, D. Hannema und anderen Gelehrten. K. T. P.

SAMMLER UND MARKT

EIN BILDNIS DES CORNEILLE DE LYON

Dieser aus dem Haag gebürtige, in Lyon tätige Porträtmaler, dessen Familienname immer noch unbekannt geblieben ist, hat zwar mehrfach höfische Bildnisse gemalt, ohne deshalb wie sein Zeitgenosse François Clouet Titel und Amt eines französischen Hofmalers besessen zu haben. Erlaubt dieser in mehr als einer Beziehung eine Gegenüberstellung mit Holbein, dem englischen Hofmaler, so denkt man im Sinne des europäischen Bildnisstiles um die Mitte des 16. Jahrhunderts im Gegenüber eines Corneille de Lyon vielleicht zuerst an — Cranach! Vieles im Äußeren der Lebensumstände beider Künstler scheint sich ähnlich, aber künstlerisch sind es doch zwei gänzlich anders gestimmte Welten. Die vornehme Eleganz der Auffassung, die leichte Pinselführung und wundervolle Durchsichtigkeit der Farben, die den wenigen wirklich authentischen Bildnissen Corneilles eigen sind, der auf diesen Werken seine niederländische Herkunft längst vergessen macht, unterscheiden den französierenden Niederländer von dem schwerblütigen Cranach etwa so wie damals Lyon von dem norddeutschen Wittenberg verschieden gewesen sein mag.

Beide Künstler sind für das europäische Gesicht gleich unentbehrlich; aber was auch heute noch die Wesensunterschiede der französischen und der deutschen Malerei kennzeichnet, man findet es bereits in dem Gegenüber von Corneille de Lyon und Cranach verdeutlicht.

Jedes Dokument, das dem an sich zahlenmäßig recht schwachen Werke dieses Corneille als Original — nicht als Kopie — zugefügt wird, bedeutet eine ebenso willkommene wie reizvolle Bereicherung unseres kunstgeschichtlichen Wissens, ganz besonders, wenn es sich um eine Köstlichkeit von der Art des hier reproduzierten Frauenporträts handelt. Biermann

VERSTEIGERUNGEN BEI LEPKE

Bei Lepke kommen am 5. Februar Gemälde alter Meister zur Versteigerung, von denen besonders die holländischen und flämischen Bilder Beachtung verdienen. Darunter befinden sich Werke von Pieter Aertsen, Pieter Brueghel d. J., Grimmer, Rykaert, Dujardin, van der Meulen, Berchem, Juriaen Ovens. Ferner kommen Werke von Tiepolo, Jan Popels, Hubert Robert, Platzer, Magnasco, Claude Lorrain u. a. zum Ausgebot.

Am 12. und 13. Februar folgt eine Versteigerung von kunstgewerblichen Arbeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts. Zahlreich vertreten ist das Mobiliar des Louis XVI. und die Bronzekunst vom Rokoko bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts: Kaminuhren, Kandelaber, Tischleuchter, Wandappliquen, Kronleuchter. Unter den Bronzen befinden sich auch einige signierte Arbeiten von Thomire. Von anderen Gegenständen erwähnen wir ein großes Speiseservice aus Sèvres-Porzellan, Wiener Porzellanteller, silbernes Tafelgerät, darunter silberne Kandelaber französischer Herkunft (von Odiot, Aucoc u. a.), einen Teekessel der Empirezeit, sowie Humpen und kleinere Trinkgefäße des 17. Jahrhunderts. S.

•

Paul Graupe versteigert im März die bedeutendste deutsche Sammlung moderner Pressendrucke, und zwar die von Alfred Simon, Berlin. Wer die Käufe Alfred Simons in den letzten zehn Jahren, und sei es auch nur auf den öffentlichen Versteigerungen, verfolgt hat, kann sich ungefähr ein Bild machen, welche Schätze in dieser räumlich niemals einheitlich zur Aufstellung gelangten Bibliothek vorhanden sein müssen: sicherlich fast lückenlos sind die hervorragenden Erzeugnisse der besten englischen, aber auch der deutschen Pressen aus den letzten vierzig Jahren vertreten, und womöglich in Pergamentexemplaren. Es ist außerdem bekannt, daß Alfred Simon nur auf völlig einwandfreie Exemplare und künstlerisch besonders hervorragende Einbände Wert gelegt hat. Der Katalog allein wird schon eine bibliophile Freude sein. Ho.

LEIPZIG

C. G. Boerner versteigert vom 10. bis 15. Mai zwei der bedeutendsten deutschen Kupferstichsammlungen. Zunächst die Sammlung französischer Kupferstiche und Farbendrucke des in Berlin verstorbenen Herrn Julius Model, eine Übersicht über die französische graphische Kunst des 18. Jahrhunderts, wie es sie in Deutschland kein zweites Mal gibt. Die Sammlung entstand in den letzten 25 Jahren vor dem Krieg, ihr Beginn reicht in eine Zeit, in der jene Werke noch keine Würdigung fanden. Die Hauptblätter der Sammlung wurden in der berühmten Ausstellung französischer Kunst in der Akademie in Berlin 1910 gezeigt. Weiten Kreisen ist die Sammlung durch die schöne Publikation von Jaro Springer bekannt geworden, die kurz vor dem Krieg erschien und fünfzig der besten Farbendrucke der Sammlung abbildete. Die Sammlung von Kupferstichen des 15. bis 17. Jahrhunderts aus dem Besitz der Familie von Passavant-Gontard, Frankfurt, die schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts entstand, ist dagegen bisher der Öffentlichkeit ganz unbekannt geblieben. Sie enthält bei kleinem Umfang die allerfeinsten Qualitäten der großen Altmeister des Kupferstiches von Schongauer bis Rembrandt, darunter äußerst seltene, heute sonst nicht mehr vorkommende Blätter und Plattenzustände. Sie wird

Corneille de Lyon — Bildnis einer Unbekannten

Mit Genehmigung von M. Wildenstein & Co., Paris und New York

mit einigen anderen wertvollen Beiträgen aus öffentlichem und privatem Besitz in einem besonderen Katalog publiziert. Zu nennen sind daraus noch die Dubletten der berühmten Kupferstichsammlung auf der Veste Koburg. Die beiden Kataloge werden Mitte März erscheinen. T.

MÜNCHEN

Bei Hugo Helbing gelangen am 29. Januar einige mitteldeutsche und Münchner Sammlungen zur Auflösung, die in der Hauptsache Werke der Münchner Schule des 19. Jahrhunderts umfassen, so Arbeiten von Bamberger, J. J. Dorner, L. von Hagn, C. Rottmann, C. Spitzweg, Fr. Voltz und M. J. Wagenbauer. Von Andreas Achenbach gibt es eine »Stürmische See«, von dem jüngeren Bruder Oswald eine »Sommernacht bei Neapel«, beide Bilder kleineren Formats. Unter den reichen Beständen dieser Sammlung seien noch erwähnt ein »Kinderköpfchen« von Karl Haider, Arbeiten von Hugo Kauffmann und F. A. von Kaulbach, eine »Chiemseelandschaft« von Wopfner, ein getuschter Frauenkopf von Leibl und zwei Arbeiten von Sperl. Der Katalog ist reich illustriert. G.

AMERIKANISCHE LEIHGABEN IN LONDON

Durch Vermittlung Sir Joseph Duveens haben die amerikanischen Sammler eine Anzahl bedeutender Werke zur holländischen Ausstellung in London beigetragen. Sie begegnen aus mehreren Gründen starkem Interesse, vor allem deshalb, weil die meisten Sammlungen, aus denen sie stammen, in den letzten Jahren entstanden sind und daher Werke enthalten, die erst jüngst ihren Besitzer gewechselt haben. Die meisten dieser Gemälde haben vor noch nicht langer Zeit europäische Sammlungen geschmückt und haben unbeachtet von den europäischen Kunstfreunden ihren Weg nach Amerika gefunden.

Von den sechs Bildern Rembrandts gehört jetzt das Bildnis eines Greises mit roter Kappe, datiert 1650, der Sammlung Jacob Epstein, Baltimore (Klassiker der Kunst, Rembrandt, S. 366 r., früher New York, Sammlung George J. Gould); ein Fahnenträger, datiert 1654, der Sammlung des Bankiers Jules S. Bache, New York (K. d. K. S. 428 l., früher ebenfalls Sammlung Gould); in derselben Sammlung befindet sich die 1661 datierte Darstellung Christus, die vormals in Rogalin (Posen) in der Sammlung des Grafen Eduard Raczynski hing (K. d. K. S. 454); das Bildnis eines jungen Mannes an einem Tisch stehend, datiert 1662, hat der Schatzkanzler Andrew W. Mellon hergeliehen (K. d. K. S. 500 l., früher Vanas [Schweden], Graf Wachtmeister); ein männliches Bildnis gehört dem Großindustriellen Charles M. Schwab, Pittsburg (K. d. K. S. 502).

Frans Hals ist mit vier Werken vertreten: dem Bildnis eines sitzenden Mannes, bezeichnet Aeta 41 1626 aus der Sammlung Frank P. Wood, Toronto (Klassiker der Kunst, Frans Hals, S. 44, früher Althorp, Earl Spencer); einem fröhlichen Lautenspieler aus der Sammlung John R. Thompson, Lake Forest (K. d. K. S. 55, früher Paris, A. Veil-Picard); dem Bildnis des Brauereibesitzers Claas Duyst van Voorhout aus der Sammlung Jules S. Bache (K. d. K. S. 145, früher Petworth, Lord Leconfield); dem Bildnis eines stehenden Herrn aus der Sammlung John Mc. Cormack (K. d. K. S. 228, früher Warschau, Gräfin Zamoyski). Außer diesen Gemälden beschränkt sich der Anteil Amerikas an der Ausstellung auf zwei Bilder Vermeers, dem Kopf eines jungen Mädchens aus der Sammlung Mellon und dem Bildnis einer Dame aus der Sammlung E. H. Edwards, Cincinnati; auf zwei Landschaften Hobbemas, davon eine Waldlandschaft mit Ruinen aus der Sammlung B. F. Jones Jr., Pittsburg; auf eine Landschaft Aelbert Cuyps (früher bei Lord Brownlow) und auf ein Genrebild des Terborch aus der Sammlung Bache.

Charakteristisch für das amerikanische Sammlertum ist die Vorliebe für das Bildnis, das unter den ausgewählten Werken stark überwiegt, bedeutungsvoll die Feststellung, daß die meisten dieser Werke aus englischem, französischem, polnischem und schwedischem Besitz, der offenbar denselben Zersetzungsprozeß durchmacht wie der deutsche, in den letzten Jahren nach Amerika abgewandert sind.

S.

VAN-GOGH-ERWERBUNGEN

Frau Kröller-Müller hat kürzlich eins der von de la Faille angezweifelten 33 van Goghs aus dem Besitz von Otto Wacker, Berlin, für ihre Privatsammlung erworben und sogleich der Nationalgalerie zur Ausstellung überwiesen. Es handelt sich um des Künstlers Gemälde »Bote bei St. Maries«. Auch ein anderes Bild aus der gleichen Reihe, der bei de la Faille unter Nr. 639 abgebildete »Sandweg mit Cypressen«, ist erst kürzlich von einem anderen hervorragenden holländischen Van-Gogh-Sammler käuflich erworben worden. n

DAUMIER-AUSSTELLUNG IN MARSEILLE

Zum Andenken an den 50. Todestag Daumiers veranstaltet seine Geburtsstadt Marseille eine umfangreiche Gedächtnisausstellung, die Gemälde und Zeichnungen des Meisters aus allen Perioden seines Schaffens vorführt. S.

KOKOSCHKA UND LEIBL

Der Kunstsalon Hermann Abels in Köln wird in der Zeit vom 16. März bis 15. April eine Kokoschka-Ausstellung veranstalten, die besonders interessant wäre, wenn es gelänge, aus allen Epochen des Künstlers bezeichnende Hauptwerke zusammenzutragen.

Gleichzeitig soll im Wallraf-Richartz-Museum eine umfassende Leibl-Ausstellung stattfinden, die wohl als hervorragendes Ereignis künstlerischer Art angesprochen werden darf. Ihre Zusammenstellung besorgt, in Anlehnung an das herrliche Bildmaterial des Wallraf-Richartz-Museums, der neue Direktor dieses Instituts, Dr. Ernst Buchner. Die Leibl-Ausstellung wird anschließend auch in Berlin gezeigt werden. n

DIE »GAZETTE DES BEAUX ARTS«

hat soeben ihren Besitzer gewechselt. M. Georges Wildenstein, der bekannte Verleger, Kunsthändler und Expert für das »Dix-huitième« hat die Zeitschrift von den Erben Salomon Reinachs erworben. L. Réau, der langjährige Direktor der »Gazette«, ist von der Leitung zurückgetreten, wird aber seine Mitarbeit auch weiterhin der Zeitschrift erhalten. b

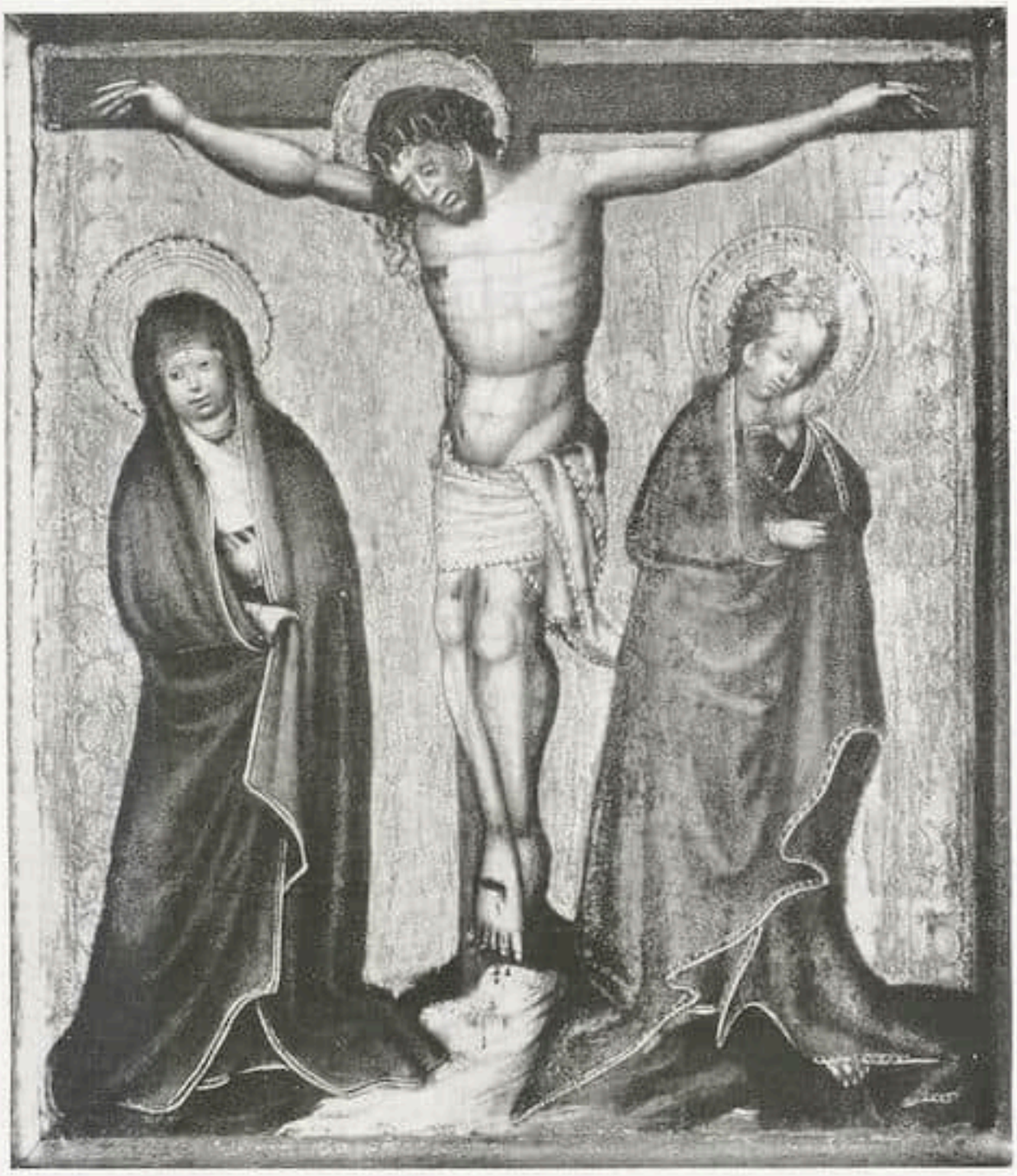


Abb. 1. Österreichisch um 1420 — Kreuzigung
Wien, Gemäldegalerie

DIE WIENER TAFELMALEREI VON 1410—1460

(NEUERWERBUNGEN DES WIENER KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS)

VON LUDWIG BALDASS

I.

In den letzten Jahren ist es gelungen, die früher trotz des Vorhandenseins einzelner Hauptwerke stark vernachlässigte altösterreichische Abteilung der Wiener Gemäldegalerie so erheblich zu vermehren, daß die wichtigsten Phasen der Entwicklung nun durch gute und charakteristische Beispiele in ihr vertreten sind[1]. Auch nach der gotischen Ausstellung von 1926 konnte die Bereicherung durch neue Erwerbungen fortgesetzt werden, von denen eine kleine Gruppe unbekannter Wiener Tafelbilder der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die hier zum erstenmal publiziert werden, nun allgemein zugänglich gemacht wurde. Es sei hier versucht, die Entwicklung dieser Lokalschule innerhalb der genannten Zeitspanne in knappen Linien darzustellen.

Die Wiener Tafelmalerei, die in den zwanziger Jahren des 14. Jahrhunderts so bedeutende Schöpfungen wie die Rückseiten des Verduner Altars in Klosterneuburg hervorgebracht hatte, gewinnt erst zu Beginn des 15. Jahrhunderts wieder neue Bedeutung. Noch kurz vor 1400 scheint der künstlerische Bedarf durch Exportkunst gedeckt worden zu sein. Ein Zeugnis dafür ist vielleicht das auf Eichenholz gemalte Diptychon

[1] Vgl. meinen Aufsatz: Die altösterreichischen Tafelbilder der Wiener Gemäldegalerie im Wiener Jahrbuch für bildende Kunst, V, 1922.

Abb. 2. Meister der St. Lambrechter Votivtafel Kreuztragung
St. Lambrecht

mit der Verkündigung und der Vermählung der hl. Katharina, das aus Stift Heiligenkreuz 1926 für die Wiener Galerie erworben wurde. Daß das Werk wahrscheinlich für Österreich, sicher für den Export gemalt wurde, davon gibt der — mir durch Ferdinand Mercier in Dijon freundlichst mitgeteilte — Umstand Kunde, daß die hl. Dorothea in Frankreich, dem Lande, dessen Kunstart die ungemein prunkvollen, stark farbigen Tafeln vollkommen entsprechen[1], um diese Zeit nicht dargestellt wurde. Dieser offenbar aus der Pariser Hofkunst herausgewachsene Meister von Heiligenkreuz scheint ein Wandermaler gewesen zu sein, denn sein nächstes Werk, die Tafeln des Marientodes und des Todes einer Nonne im Münchner Kunsthandel[2], ist nicht nur auf alpines Zirbelholz gemalt, sondern zeigt vor allem auch in der dunkleren, viel weniger bunten Farbengebung und in dem Verzicht auf die komplizierte Räumlichkeit, auf die naturalistischen Einzelheiten und die differenzierten Blumen und Gräser des Heiligenkreuzer Diptychons eine Abkehr von den französischen Stiltendenzen.

Wenn von diesen Werken immerhin, wie Buchner wohl richtig beobachtet hat, ein

[1] Die richtige Bestimmung zuerst von Betty Kurth ausgesprochen (Zeitschrift für bildende Kunst, 1922, S. 14ff.). Eine 1928 von S. Isepp vorgenommene Abdeckung der falschen Überbronzierung des im wesentlichen intakten Goldgrundes ergab, daß der im Bilde herrschende horror vacui sich auch auf die ornamentierten Nimben erstreckt. Als etwa gleichzeitige Erzeugnisse der österreichischen Malerei nenne ich die kleine Geburt Christi in Kremsmünster und zwei mit diesem Täfelchen eng verwandte kleine Flügel des Budapester Museums mit einer Geburt Christi und einer Anbetung der Könige.

[2] Erkannt und publiziert von Buchner, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I, S. 1ff.

Abb. 3. Meister der Darbringung — Verkündigung Mariä
Wien, Gemäldegalerie

Weg zu dem in der süddeutschen Kunst noch isolierten Pähleraltar führt[1], so verbindet sie doch kein Faden mit der um 1410 einsetzenden österreichischen Tafelmalerei, die auch höfischen Ursprungs zu sein scheint. Erst Ende der dreißiger Jahre kann ein Nachwirken des Stiles des Meisters von Heiligenkreuz auf einen Wiener Maler festgestellt werden. Wenn einzelne Werke der gleichzeitigen steirischen Malerei, wie das Reichenecker Epitaph von 1410 in Graz, deutlichen Zusammenhang mit der südböhmischen Kunst zeigen, offenbart die eigentliche Wiener Malerei sich trotz gelegentlicher Verarbeitung italienischer Bildideen als eine auffallend selbständige Lokalschule. Sie ist ein Sproß der internationalen Kunst um 1400. Die Selbständigkeit ihrer Erscheinungen und die hohe Qualität ihrer Leistungen lassen vermuten, daß sie im wesentlichen auf eigenem Boden gewachsen ist und daß die Vorstufen entweder verloren oder noch nicht aufgedeckt sind.

Am Anfang der Reihe und vorläufig noch isoliert steht der von Hugelshofer richtig

[1] Ein Bindeglied bietet das 1926 (Belvedere, Forum, S. 134 von mir und 1928 (Berliner Museen, 1928, S. 5ff.) auch von Winkler der französischen Schule zugeschriebene Kreuzigungsdiptychon des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums. Während das Berliner Diptychon nur der französischen Stilrichtung des Meisters von Heiligenkreuz angehört, rührt eine kleine Vermählung der hl. Katharina (abg. Belvedere 1926, Forum nach S. 134) von ihm selbst her.

lokalisierte große Gnadenstuhl der Londoner National Gallery. Eine helle, starke und ungemein raffinierte Farbigkeit[1] herrscht in dem Bild. Es findet in der einer anderen Hand angehörenden kleinen Madonna im Strahlenkranz in St. Lambrecht eine absolute Stilparallele[2].

Zwei faßbare Künstlerpersönlichkeiten[3] nehmen von dem Meister des Gnadenstuhls ihren Ausgang, der Meister der St. Lambrechter Votivtafel und der Meister der Darbringung. Beider Werke lassen sich aus stilkritischen äußeren Gründen in die zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts datieren. Dem Meister der St. Lambrechter Votivtafel gehören außer dem namengebenden Hauptwerk noch die Kreuzigung in Wiener Privatbesitz, die Kreuztragung vom selben Altar im Kunsthistorischen Museum, der Flügel mit Ölberg (außen) und Kreuztragung (innen) (Abb. 2) in St. Lambrecht, die Trauer unter dem Kreuze in Berlin, die große Kreuzigung

Abb. 4. Meister des Albrechtsaltares
Die Botschaft des Engels an Joachim
Wien, Gemäldegalerie

[1] Es muß hier festgestellt und betont werden, daß Hugelshofer (Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, I, S. 21ff.) unerklärlicherweise eine ebenso ausführliche wie ungenaue und zum Teil sogar direkt falsche Farbbeschreibung des Londoner Bildes gibt. So ist die Hauptfläche im Bilde: der Mantel Gott Vaters nicht, wie Hugelshofer ihn beschreibt, blau und rot gefüttert, sondern himbeerrot und grün gefüttert. Der Thron nicht gelblich weiß, sondern weiß mit violetter Rücklehne, während seine Öffnungen grün durchsehen lassen. »Die koloristische Rechnung« ist gewiß »von erstaunlichem Feingefühl«, aber es antworten sich nicht »kreuzweise verschränkt blaugrün und hellrot in Gewand und Flügeln der Engel«, da das Grün nicht blaugrün und das Rot einmal siegellackrot und das andere Mal himbeerrot ist.

[2] Abb. dieses und der anderen erwähnten und hier nicht abgebildeten Bilder bei Suida, Österreichs Malerei in der Zeit Erzherzog Ernst des Eisernen und König Albrecht II., Wien 1926.

[3] Ich freue mich, in der Gruppierung des Materials mit fast verschwindenden Ausnahmen durchwegs den Ausführungen Suidas folgen zu können.

Abb. 5
Meister von Heiligenkreuz
Moses. Detail

Abb. 6
Meister des Albrechtsaltars
Prophet. Detail

Abb. 7
Österreichisch um 1440
Propheten. Detail eines Hochreliefs
Wien, Gemäldegalerie

des Linzer Museums und eine doppelseitige Zeichnung mit Passionsszenen im Britischen Museum[1] an. Dem Meister sehr nahe steht der kleine Christophorus in Berlin. Wohl nur aus der Werkstatt stammt die kleine teilweise zerstörte Kreuzigung, früher in Stift Neukloster bei Wiener Neustadt. Der Meister hat italienische Einflüsse erfahren. Seine beiden Fassungen der Kreuztragung gehen letzten Endes wohl auf ein sienesisches Vorbild zurück. Vor allem aber offenbart die Votivtafel in ihrer rechten Hälfte mit ihrer hellen und blumigen Farbigkeit und der ungemein lebendigen Schilderung, Anklänge an oberitalienische Kunst. Diese Reiterschlacht zeigt jenen vornehmen heiteren Zug höfischer Ritterlichkeit, wie wir ihn zu Beginn des 15. Jahrhunderts außer in Frankreich vor allem im veronesischen Gebiet[2], in den Fresken des Adlerturms zu Trient und den Gemälden eines Pisanello oder Gentile da Fabriano, begegnen. Eine parallele Ausstrahlung dieser Kunstrichtung finden wir in Kärnten in dem Fresko der Anbetung der Könige in Maria-Saal[3]. Diese italienischen Einflüsse treten aber zumeist in einer verarbeiteten Form auf. Der Meister ist nicht stärker italienisch als etwa die gleichzeitigen Nürnberger, ja die Komposition der Kreuzigung in Wiener Privatbesitz findet eine so klare Parallele in dem Mittelbild des Altärchens in der Kapelle des St. Johannes-Friedhofes in Nürnberg, daß ein gemeinsames Vorbild angenommen werden muß.

Mit dem Meister des Gnadenstuhles verbindet den Meister der Votivtafel, der seinen Crucifixus vollkommen dem älteren Meister nachbildet, außer Eigentümlichkeiten der Technik, wie die Art der Wiedergabe der Haare und der Konturierung von Gesicht und Händen, wie die festen Lichter im Inkarnat und der flüchtige Pinselstrich, noch der Faltenstil und das reiche, wenn auch im allgemeinen tiefere und dunklere Kolorit. Die Gestalten des Meisters der Votivtafel haben mehr Körper als die des

[1] Abb. Old Master Drawings I. London 1927. Pl. 33, 34.
[2] Man vergleiche nur die Massenanordnung zweier veronesischer Zeichnungen, wie des Stefano da Verona (da Zevio) zugeteilten Reiterkampfes der Sammlung Lugt (Abb. van Marle VII, Fig. 191) oder der Pisanello zugeschriebenen Reiterschlacht des British Museum (Abb. van Marle VIII, Fig. 38) mit der in ähnlicher Anschaulichkeit bewegten Schlacht der Votivtafel.
[3] Eine Abb. bei Ottmann, Österreichische Malerei, Wien 1926, S. 99.

Abb. 8. Österreichisch um 1440 — Einzug Christi in Jerusalem — Budapest, Museum

Gnadenstuhlmeisters, seine Faltenzüge sind schärfer und stellenweise schon gebrochen.

Dem Kreis des Meisters der Votivtafel gehört auch eine ganz kleine Kreuzigung (Abb. 1) an, die kürzlich als Geschenk der Galerie St. Lucas in die Wiener Gemäldegalerie gelangt ist. Die grün gekleidete Figur des Johannes mit ihrem kühnen Schwung der Gewandung und dem zarten Sentiment ist ganz aus dem Geiste des Meisters. Aber die Maria in ihrem blaugrünen Mantel ist erdenschwerer, der Christusakt mächtiger und stärker naturalistisch in den Details, sodaß eine andere Künstlerpersönlichkeit angenommen werden muß.

Parallel mit dem Meister der Votivtafel geht der Meister der Darbringung. Seine Persönlichkeit ist nicht ganz so klar und scharf faßbar wie die des Meisters der Votivtafel. Jedenfalls aber können die Darbringung und die Anbetung der Könige aus Neukloster, die kleine Geburt der Wiener Galerie, die vier Marienlebentafeln samt Kreuzigung und noli me tangere in Klosterneuburg, die Darbringung in Nürnberg und eine Tafel des Linzer Museums, die eine sitzende Madonna darstellt, vor der eine Stifterin kniet, die von dem hl. Johannes dem Täufer als Patron begleitet wird, sowie die Zeichnung einer sitzenden Madonna in Berlin als Arbeiten einer Werkstatt, und zwar wahrscheinlich auch einer Hand, bezeichnet werden. Außerdem scheint der Künstler auch als Zeichner für Glasgemälde tätig gewesen zu sein[1]. Am Anfang der Entwicklung steht die kleine Wiener Geburt mit ihrer fließenden Faltenbiegung, die scharfe Ecken noch vermeidet. Ihr folgen die Berliner Zeichnung Nr. 4616 und vier Tafeln des Marienlebens in Klosterneuburg, deren Figuren an Rundung zunehmen. Wie bei der Madonna der St. Lambrechter Votivtafel so treten die ersten Brüche der Gewandung bei den Neuklostertafeln auf. Von ihnen wurde die besser erhaltene Darbringung im Tempel für die Wiener Gemäldegalerie 1927 erworben und von den störenden Übermalungen befreit. Nur der Goldgrund ist ziemlich zerstört und der Mantel des Hohenpriesters wie das Gesicht der Madonna sind etwas verwetzt. Gleichzeitig entdeckte der Restaurator Karl Proksch die ganz zugestrichene Darstellung der Rückseite, die, nun in taktvoller Weise von ihm freigelegt und abgesägt, eine ohne Grundierung auf das rötliche Fichtenholz gemalte Verkündigung (Abb. 3) aufweist. In der Farbengebung, vor allem der Vorliebe für Violett und der raumbildenden Funktion des Thrones, schließlich im Typus

[1] Die Darstellungen der Verkündigung, Geburt und Beschneidung auf dem von dem Glasmaler Oberndorfler signierten Fenster zu St. Leonhard bei Tamsweg (Kieslinger, Gotische Glasmalerei in Österreich, Tafel 80) zeigen in klarer Ausprägung das Bild des Meisters.

des Erzengels, zeigt sich noch deutlicher Zusammenhang mit dem Londoner Gnadenstuhl. Andererseits findet die Maria in Haltung und Bewegung, ja sogar in der Lage des Kopftuches ihre absolute Parallele in den hl. Frauen der St. Lambrechter Kreuztragung, die hier nach Abdeckung des falschen Goldgrundes und verschiedener kleiner Übermalungen reproduziert werden kann (Abb. 2). Die nahe Beziehung der beiden Meister wird durch diese neuaufgedeckte Verkündigung besonders klar, die von Suida vollzogene Zuteilung des Meisters der Votivtafel an die steirische Schule mehr als zweifelhaft. Offenbar das späteste Werk des Darbringungsmeisters ist die Nürnberger Beschneidung mit ihren ganz ruhigen statuarischen Figuren und dem stärkeren Realismus der Köpfe. Der Werkstatt im weiteren Sinn gehören einige kleine Tafeln im erzbischöflichen Palais zu Ober St. Veit an, von denen eines die Komposition des Londoner Gnadenstuhles, der auch auf einer Glasscheibe in Neukloster wiederkehrt, weiterbildet. Sie leiten wieder zu den auch von dem Meister der Votivtafel beeinflußten Flügeln des Andreas-Altars in St. Stefan zu Wien über. Die stehenden Heiligen dieser beiden letztgenannten Werke zeigen die gleiche Stilstufe wie die Figuren eines Werkes der Salzburger Kunst, des nach einer alten, dem Stil nach glaubwürdigen Tradition 1440 entstandenen Halleiner Altars[1].

Der Meister der Votivtafel und der Meister der Darbringung gehören beide jener Generation deutscher Künstler an, die im wesentlichen dem weichen Stil zu seinem letzten Ausklang verhilft und dem neuen Realismus nur in Einzelheiten Rechnung trägt. Im übrigen Deutschland ist Meister Franke der wichtigste Repräsentant dieses Stiles.

Die ganz Deutschland erfassende, aus dem Westen abzuleitende Evolution der dreißiger Jahre dringt in Österreich verhältnismäßig langsam ein. Offenbar vom Meister der Darbringung nimmt der Meister des Albrechtsaltars seinen Ausgang. Für ein Frühwerk seiner Hand halte ich die kleine,

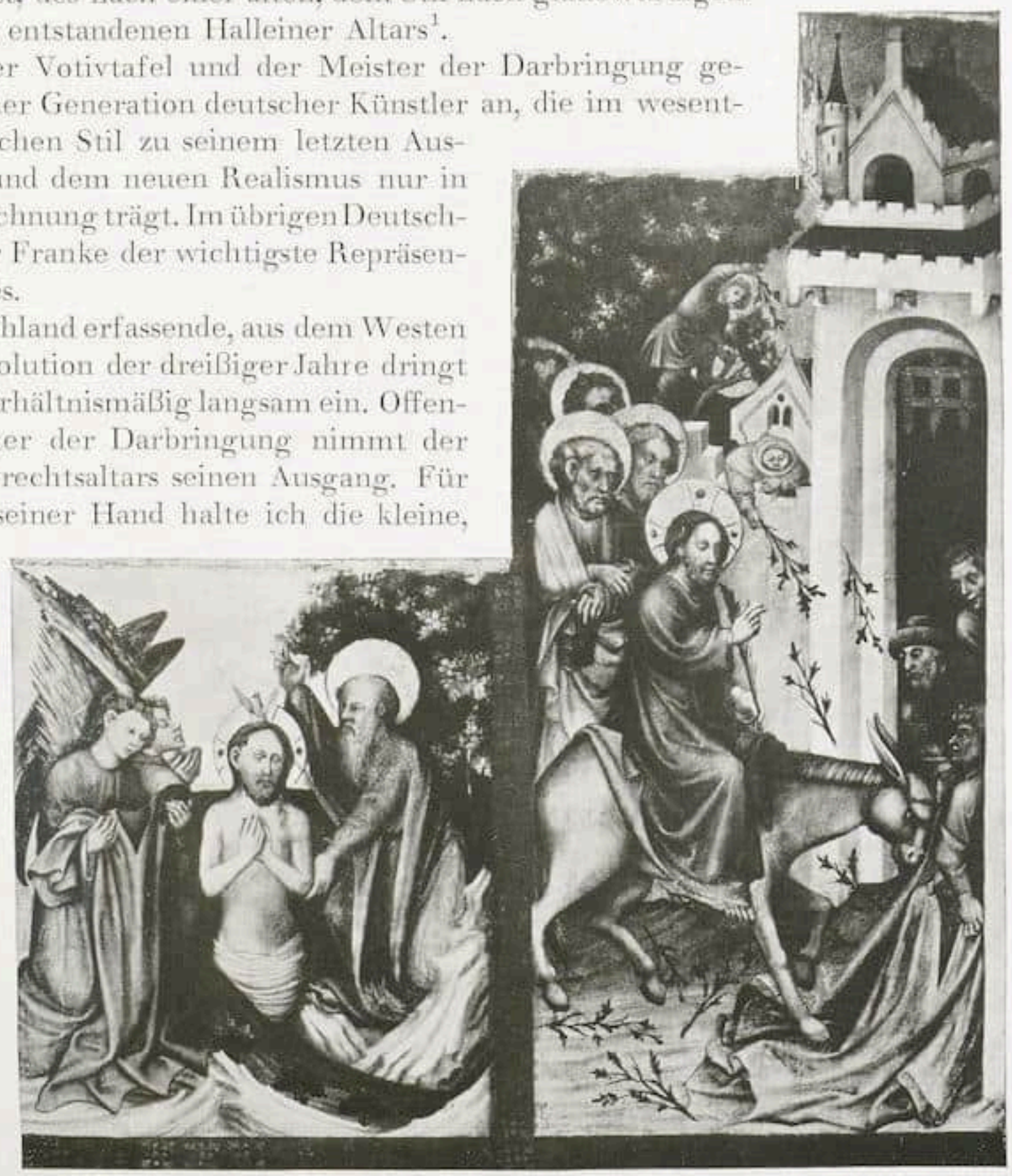


Abb. 9. Österreichisch um 1440
Taufe und Einzug Christi
Wien, Gemäldegalerie

[1] Aus der gleichen Werkstatt wie dieser stammen zwei doppelseitig bemalte Altarflügel des Linzer Museums mit dem hl. Hieronymus und einem jungen hl. König und Märtyrer auf der Vorder-, der Verkündigung auf der Rückseite. Abb. des Halleiner Altares bei Fischer, Salzburger Malerei, Leipzig 1907.

leider ziemlich zerstörte Anbetung der Könige im Berliner Museum, zu der die Vorzeichnung in Erlangen existiert[1]. Ihr folgen als qualitativ feinstes Werk fünf Flügelbilder, von denen bisher vier bekannt waren, eine seit 1910 verschollene Verstoßung Joachims, aus deren Wappen Suida die Entstehung des Altars für König Albrecht V. im Jahre 1438 folgerte, eine Verkündigung im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, eine Heimsuchung in Neukloster und eine Geburt Christi in ungarischem Privatbesitz. Die ausgezeichnet erhaltene Heimsuchung wurde 1927 für die Wiener Galerie erworben und durch Karl Proksch von der falschen Überbronzierung des echten Goldgrundes befreit. Bei dieser Gelegenheit entdeckte der Restaurator, daß die erhaltene Rückseite vollständig überstrichen war. Sie konnte abgesägt und von ihm wieder hergestellt werden und stellt eine Botschaft des Engels an Joachim dar (Abb. 4). Nur einzelne Stellen am Gewande Joachims, an den Händen und in der Landschaft waren ausgesprengt — offenbar sind hier Blasen abgefallen — und wurden nur im Tone ergänzt. Noch viel stärker als der Meister der Darbringung verwendet der Künstler, der diese fünf Flügelbilder gemalt hat, die Architektur zu raumbildender Wirkung. Seine Faltengebung ist gebrochen und knittrig. Er arbeitet mit wenigen starken Farben, die bereits stoffliche Wirkung hervorbringen. Das Auffallendste an dieser Botschaft an Joachim ist die Landschaft. Ganz nach dem Rezept, identisch wie auf der Anbetung der Könige in Berlin, sind die Pflanzen des Vordergrundes breit umrissen. Und doch zeigt sich in der dem Heiligenkreuzer Diptychon verwandten differenzierten Art, die einzelne Pflanzen zu charakterisieren, ein Fortschritt gegenüber dem Meister der Votivtafel, dessen Gräser und Blätter etwa auf der Trauer unter dem Kreuze lediglich eine dekorative Aufgabe erfüllen. Aus Felsenversatzstücken und schematischen Bäumen ist dann ein Raumbild aufgebaut, das die Figuren Joachims und des Engels plastisch umfaßt. Das Überraschendste aber ist eine Sonnenuntergangsszenerie mit einem leuchtenden roten und gelben Himmel. Offensichtlich wird der Wunsch, eine große landschaftliche Gesamtdarstellung zu geben, ein Verlangen, dem das mangelnde Vermögen, die Einzelheiten naturgetreu bilden zu können, nicht nachkommen kann.

Die fünf bisher bekannt gewordenen Tafeln des Altars, drei Vorderseiten (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt) und zwei Rückseiten (Verstoßung Joachims und Botschaft an Joachim) sind die ältesten in Österreich, die einen deutlichen Einfluß von der Kunst des Westens zeigen. Die Prophetenfiguren der Heimsuchung (Abb. 6) bringen klar wieder die skulpiert gedachten Figürchen des Heiligenkreuzer Diptychons (Abb. 5) — es ist das einzige bisher feststellbare Nachwirken dieser Schöpfung auf die österreichische Malerei — in Erinnerung. Die schief gestellten Kirchenräume der Verstoßung Joachims und der Heimsuchung gemahnen an Broederlams Dijoner Flügel und fast schon an die Madrider Frühwerke des Meisters von Flémalle. Ganz niederländisch ist das Stilleben in der Nische auf der Verkündigungstafel. Der Landschaftsstil auf der Botschaft an Joachim erinnert an die französische Miniaturmalerei vom Anfang des 15. Jahrhunderts und repräsentiert den der Kunst der Brüder von Limburg vorausgehenden Stil. So findet sich der Wald ganz ähnlich im Livre des Chasses des Gaston Phébus[2]. In der Miniaturmalerei findet auch das in der Tafelmalerei der Zeit ganz isolierte Beleuchtungsproblem am ehesten seine Parallelen, man denke nur an das in den dreißiger Jahren gemalte Nachtbild des Ölbergs im verbrannten Turiner Gebetbuch. Da diese westlichen Einflüsse den Figurenstil nur unwesentlich verändern, dürften sie indirekt vermittelt worden sein.

Fortsetzung folgt

[1] Beide abgebildet. Belvedere, Forum 1926, vor S. 134, Abb. 3/4.

[2] Abb. bei Martin, La miniature française, Pl. 84, 85. Eine genaue Stilparallele der Landschaft auf der Botschaft an Joachim bilden die Jagdszenen auf den Flügeln des bayrischen Meisters von 1444 in der Münchner Pinakothek.

EIN OBERRHEINISCHES MYSTIKERKREUZ UM 1400

VON OTTO WERTHEIMER

Oberrheinische Holzbildwerke aus der Zeit um 1400 sind fast alle der Zerstörung anheimgefallen. Aber die wenigen erhalten gebliebenen Werke — die Geburt des Kindes in Berlin, die sitzenden Marienstatuen in Straßburg (aus Eschau), Hüttenheim und Neuweiler, der Johannes Ev. aus Molsheim im Stuttgarter Museum, die stehende Maria in Kenzingen und einige Vesperbilder — lassen durch die Höhe ihrer künstlerischen Qualitäten eine Blüte dieser Schule auch in dieser Epoche ahnen. Das mag die Veröffentlichung eines einzelnen, in mehrfacher Hinsicht interessierenden Werkes rechtfertigen[1].

Das Kruzifix im Dominikanerinnenkloster in Kolmar stammt nach vertrauenswerter Aussage aus dem Unterlindenkloster, dem ehemaligen Sitz dieses Ordens. Es ist in der Zeit entstanden, in der der Kolmarer Dominikanerniederlassung besondere Bedeutung zugefallen war. Konrad de Grossis, der von 1389 bis zu seinem Tod 1426 als Abt des ersten Ordens in Kolmar gewirkt hat, führte die alte, strenge Ordensregel wieder ein und hatte starken Anteil am Aufblühen mystischer Strömungen am Oberrhein[2]; auch auf die Gestaltung des zweiten Ordens, der, wie alle weiblichen Orden, diesen lyrischen Strömungen besonders zugänglich war, hatte er starken Einfluß[3].

Mit diesen neu belebten Strömungen möchte man das Kolmarer Kruzifix in Parallele setzen; denn auch dieses Werk ist eine Wiederbelebung und Wiedererweckung eines verflossenen Typus. Es steht am Oberrhein völlig isoliert und ist mit den um fast ein Jahrhundert früheren Kruzifixen am Niederrhein in eine Reihe zu stellen, am ehesten vergleichbar mit dem von St. Gereon in Köln. Dieser zerbrochene, in sich zusammengesunkene, zum Gerippe abgemagerte Christus mit jenem verzerrten Ausdruck des Erschöpftseins, der dem schmerzhaften Lachen so ähnelt, zwingt den Beschauer zu kontemplativem Nacherleben aller Phasen des Martyriums. Der Nachdruck liegt auf der überrealistischen Darstellung des Leidens; die Wunden sind aufgerissen, an den Armen hängt das Blut wie ein dünnes Geäst. Alles Symbolhafte, wie die Zusammenfassung der Blutströme der Seitenwunde in die Form einer Traube, ist vermieden. Der Beschauer soll vor diesem Leiden zerknirscht und in den Staub gezwungen werden.

Auch die Haltung des Körpers entspricht der des frühen 14. Jahrhunderts. In der Stellung der Beine, dem fast durchgedrückten linken und dem im Knie stark abgewinkelten rechten, steckt noch die kontrapostische Abgewogenheit der klassischen Zeit. Auch die flächige und räumliche Kontinuität der vertikalen Körperachse ist vorhanden, während sonst im späteren 14. und frühen 15. Jahrhundert eine räumliche Durchdringung des Körpers durch kräftiges Hochziehen beider Beine und ein stärkeres Nachvornesinken des gesamten Oberkörpers durch ein Hochgreifen der Arme und damit eine räumliche Zickzackbewegung des achsialen Systems erreicht ist[4].

Aber trotz dieser Anlehnung im Morphologischen an Vorbilder des frühen 14. Jahrhunderts kann das Werk vor 1400 nicht entstanden sein. Ihm ist im Ausdrucks-

[1] Nach der Niederschrift dieses Aufsatzes hat J. Futterer im letzten Heft der oberrheinischen Kunst einiges Material, das oben angeführt ist, besprochen; die dort vertretenen Anschauungen decken sich nicht mit den hier ausgeführten.

[2] Heimbucher, die Orden und Kongregationen der katholischen Kirche, 2. Aufl. Paderborn 1907. II. Bd. S. 121.

[3] Die Gründung des Dominikanerinnenklosters Schönensteinbach in Oberelsaß geht auf ihn zurück.

[4] Vgl. das Kruzifix aus der Korpus-Christi-Kirche in Breslau (jetzt Diözesan-Mus.). Cicerone XIV. 1922. S. 52.

Maria mit Kind

Hüttenheim, Kirche

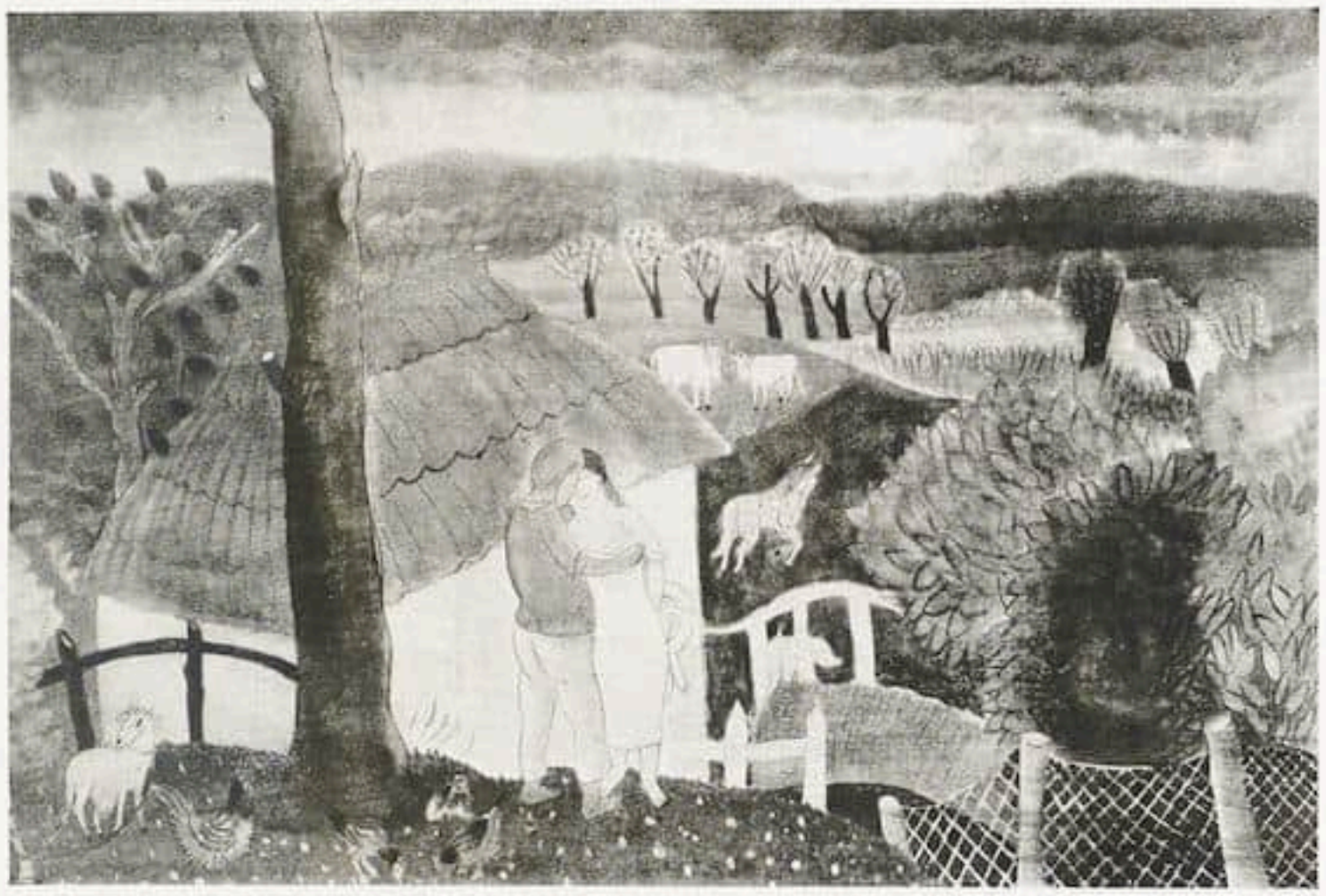
Christus am Kreuz

Kolmar, Dominikanerinnen-Kloster
Photo: Christoph, Kolmar

mäßigen ein Unterton von Gefühlswärme, von lyrischer Weichheit eigen, die ihren Ursprung in dem Grundgefühl des liebevollen Sichversenkens in das Leiden hat; diese Ausdrucksgestaltung steht im Widerspruch zur überrealistischen Konzeption und zur herb-monumentalen Kraft der frühen Werke. Auch die rein formale Durchbildung ist nüancierter, differenzierter und weicher zugleich. Zudem läßt sich das Werk mit der sitzenden Maria in Hüttenheim so auf eine Linie bringen, daß, unter dem Vorbehalt, den der mangelhafte Denkmälerbestand auferlegt, für beide Werke die gleiche Hand angenommen werden kann. Diese Maria geht auf das Vorbild einer böhmischen »Schönen Maria« zurück und besitzt alle Eigenschaften dieses Umbildungsprozesses: die breite Standfläche, die ausgreifende Abtreppung der dreimal sich wiederholenden röhrenförmigen »Nadelfalten«, den Kaskadenfall des vielteiligen Kopftuches; verwandte Formen der Umwandlung des böhmischen Typus sind häufig, am ehesten ist das Vesperbild aus der Elisabethkirche in Breslau (jetzt im schlesischen Museum) vergleichbar[1]. Dieser Typus erfuhr seine oberrheinische Weiterbildung in der verwandten Maria in Neuweiler, die eine spätere Arbeit des Meisters des Molsheimer Evangelisten Johannes (Stuttgart) ist. Dieser Meister, zwar qualitativ mit dem Meister des Kolmarer Kruzifixes nicht vergleichbar, ist als Übergangserscheinung zum eckigen, tektonisch gefestigten, multscherartigen Stil der beiden Trauernden, Maria und Johannes in Staufen von Bedeutung.

Diese kleinen Beobachtungen, vor allem des Zurückgreifens auf ein älteres Vorbild, sind vielleicht geeignet, eine Handhabe zum Verständnis des weichen Stils zu bieten; denn wir sind vorläufig noch weit davon entfernt, den Sinn dieses Stils und den Grund der Spannung zwischen diesem Stil und den großen revolutionären Meistern um 1400 zu begreifen. Hier aber ist die Wurzel der Divergens der Stile im Norden und Süden des gesamten 15. Jahrhunderts.

[1] Die Anlehnung an ein böhmisches Vorbild am Oberrhein hat eine etwas spätere Parallele in der stehenden Maria in der Friedhofkapelle in Kenzingen, die jedoch nicht in guter Erhaltung auf uns gekommen ist.



Edgard Tytgat — Ausstellung Galerie Flechtheim, Berlin — Sommerabend

ERSTE BEGEGNUNG MIT EDGARD TYTGAT

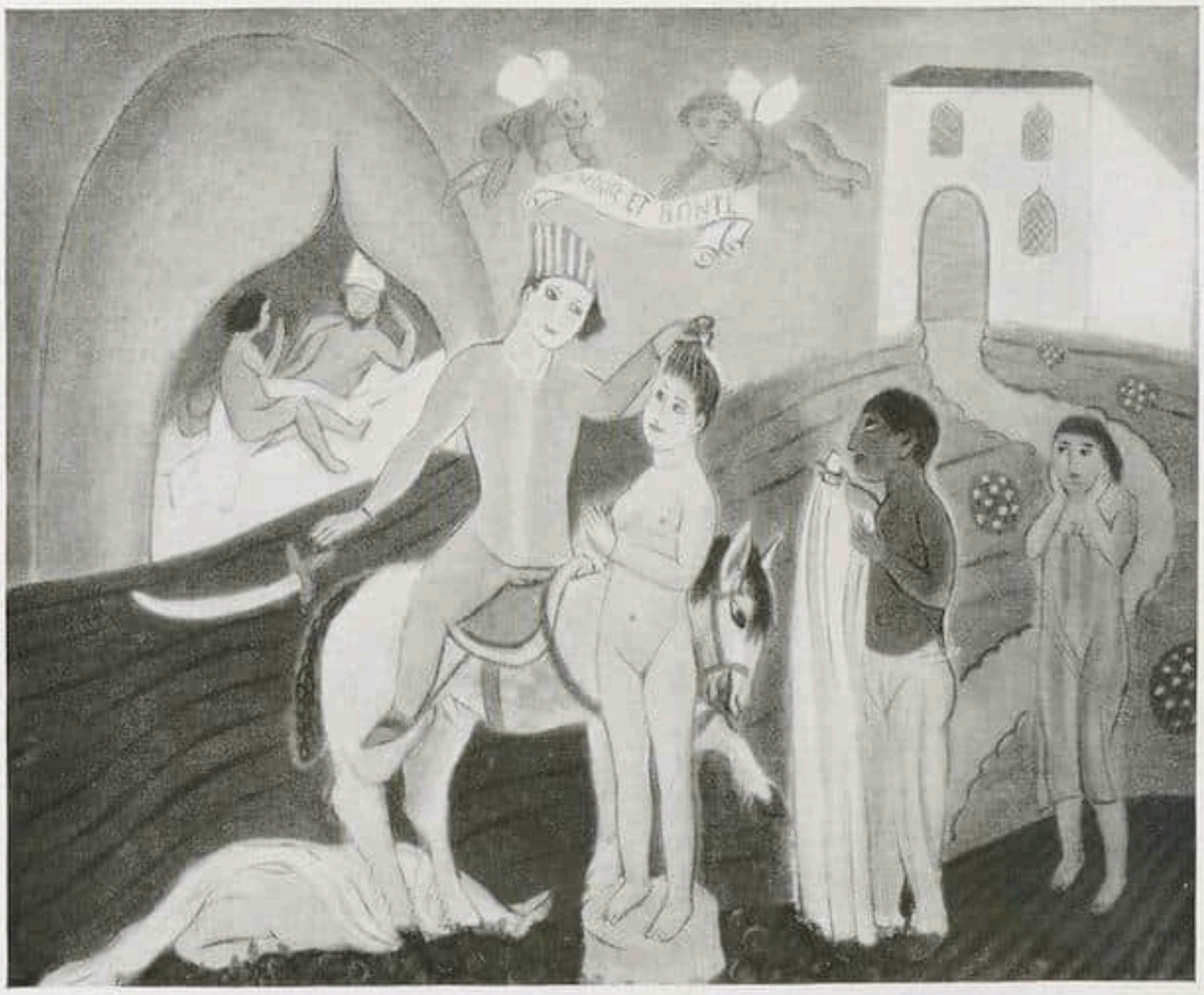
VON E. R. WEISS

Auf der internationalen Buchkunstausstellung in Leipzig im Sommer 1927 war auch ein kleiner Raum mit Kinderbüchern zu sehen. Ich ging da so an den Vitrinen entlang und besah mir neugierig und etwas gelangweilt, was da zu sehen war. Plötzlich blieb mein Auge an einem kleinen bunten Blättchen hängen, einem farbigen Holzschnitt. — Aha! sagt' ich zu mir und kriegte ein bißchen Herzklopfen, und Ah! und Oh! sagte ich und war ganz beglückt von der Innigkeit der Empfindung, die aus dem kleinen Ding sprach, und von seinen hellen starken schönen Farben und von dem großen Geschmack der winzigen Arbeit, die da so bescheiden und edel unter all dem bunten Kram hing. Und da war noch so ein Blättchen, das war fast noch schöner, und noch eines und das war das schönste! Das war doch »Rotkäppchen«, das mit einem Kuß von der Mutter Abschied nimmt, um zur Großmutter zu gehen, und da trifft sie den Wolf, er steht auf den Hinterbeinen aufrecht, so groß wie das Kind und spricht mit ihm, und da steigt der Wolf im Nachtgewand der Großmutter in ihr Bett hinter dem großen geblümten Vorhang. Ich stürzte ins Bureau der Ausstellung und fragte nach der Herkunft der Blättchen. Richtig: »Le petit chaperon rouge«, dessiné et gravé par Edgard Tytgat. Da sah ich das ganz kleine Buch, ganz und gar in Holz geschnitten, Text und Bild und Einband und blumiges Vorsatzpapier, ein richtiges komplettes kleines Meisterwerk, und kaufte es mir gleich und ein zweites dazu »Le lendemain de la Saint-Nicolas«, das Tytgat auch gedichtet hat, und hörte, daß in der belgischen Abteilung der Ausstellung auch andere Holzschnitte von ihm zu sehen seien. Da waren denn Jahrmärkte und Zirkuszelte und Karusselle und Zigeuner mit ihren Wagen und kleine Landschaften mit Baracken und Windmühlen und winzigen Häuschen, und alles war wahr und doch verwunschen und wie aus dem Märchen.

Das Märchen ist die Seele dieses Künstlers. Was das für eine Seele ist, das faßte ich richtig erst, als ich ihm geschrieben hatte und ein Heft von ihm bekam mit Ab-

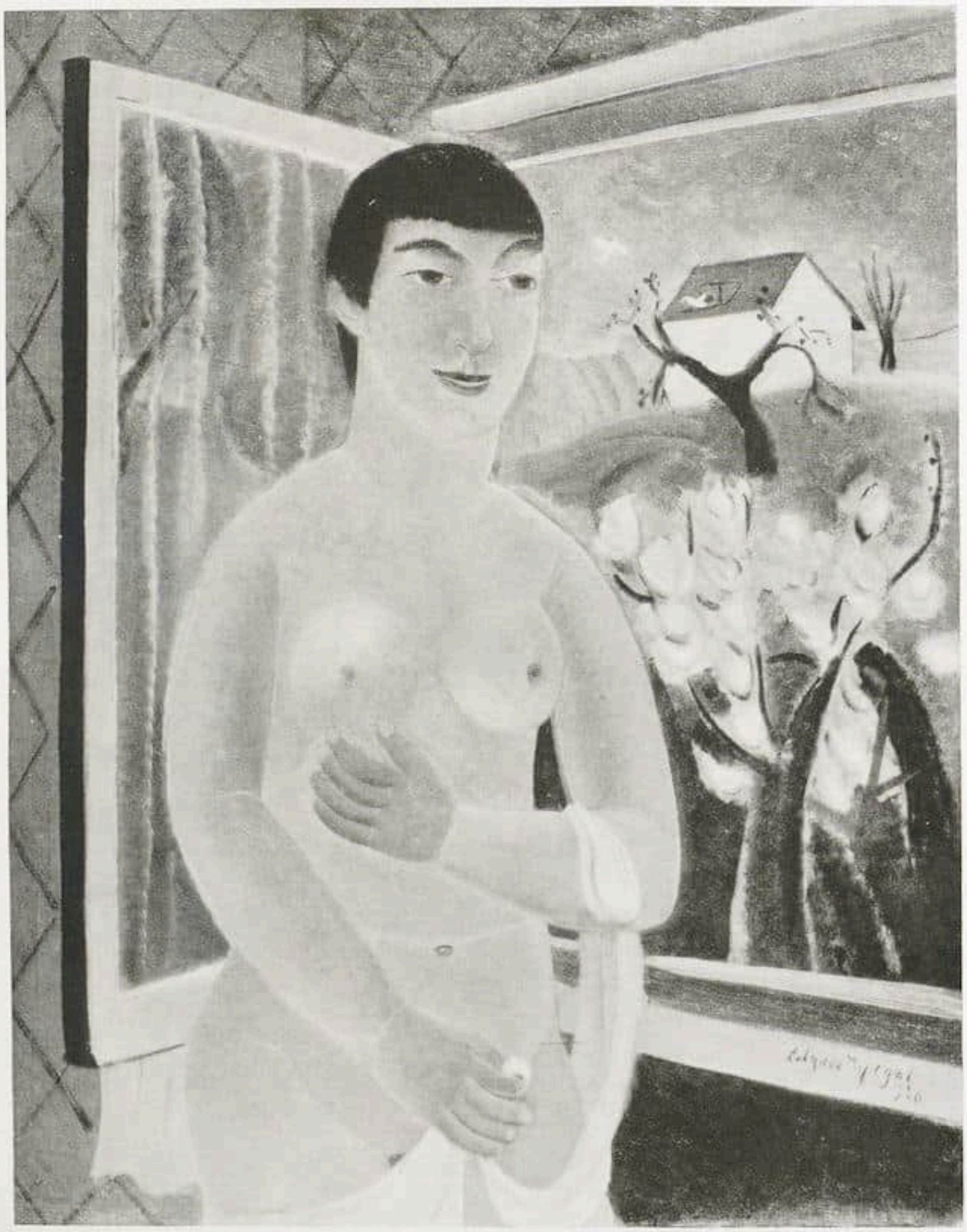
Edgard Tytgat

Les vieillards tragiques. 1924
Museum Grenoble



Edgard Tytgat

Orientalisches Märchen. 1928
Museum Grenoble



Edgard Tytgat

Frühling. 1928

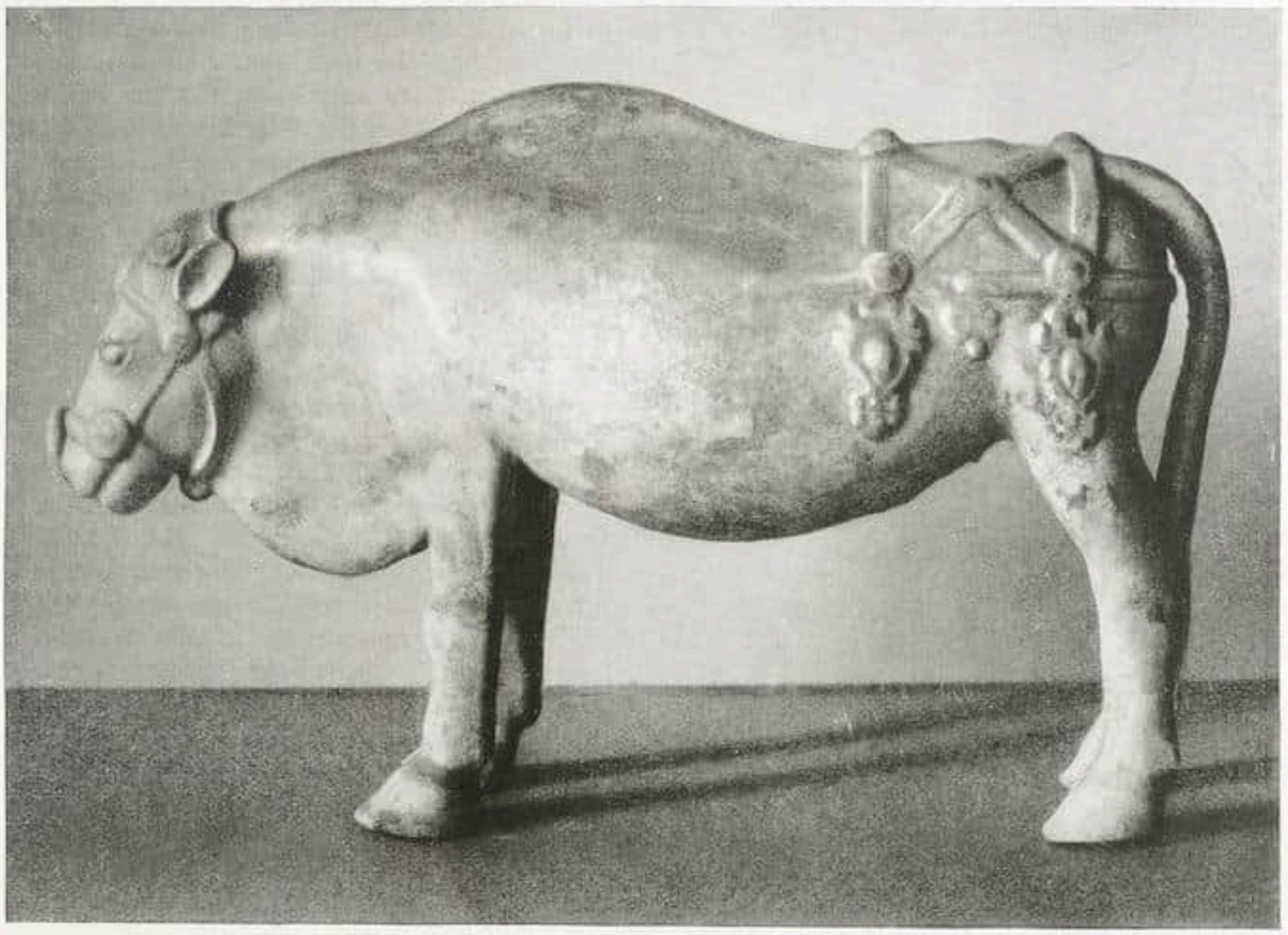
bildungen seiner Bilder, die mir zeigten, daß der Bezirk seines Schaffens viel weiter reicht, als die Holzschnitte und die Bildchen für die Kinder; daß beides aber einander nicht fremd ist, sondern das eine wie eine liebliche Ecke in einem großen Garten, in der das große und erfahrene Kind Tytgat mit den kleinen Kindern spazierengeht. Er schrieb mir einen reizenden Brief zu seiner Sendung, und ich schrieb ihm über seine Bilder, die alle waren wie aus einem Buch der menschlichen Legende, wahr, gelebt, gesehen, erfahren, und doch alle unwirklich und wie Gleichnisse des Geschehens, zum Kunstwerk gestaltet aus einem vollkommenen Bewußtsein seiner selbst und aller künstlerischen Mittel und aus einer tiefen spielenden Unschuld, die die Menschen mit Naivität verwechseln. Dieser Mann hat das große Glück, nicht nur zu wollen, sondern auch zu wissen, was er will. Er leidet nicht unter dem Nichtwissen, das Marées so qualvoll empfand, unter dem jeder von uns, fast jeder leidet, der über den Zufall in seinem Schaffen hinaus ist oder hinaus will; seine Kunst hat den Inhalt, den sie braucht, immer ganz genau den, den sie braucht, von Bild zu Bild denselben verwandelten, den Menschen Tytgat.

Seine Bilder haben richtige Namen und sie dürfen sie haben, denn sie bezeichnen Inhalt und Gestalt gleich genau, und fügen sie sich nicht aneinander wie die Zeilen eines Gedichtes?

Ich danke Alfred Flechtheim sehr dafür, daß er meine Bitte erfüllte, uns in Berlin den Maler Tytgat zu zeigen. Hier ist er.

Edgar Tytgat

Prozession in Furnes
Sammlung Stehlin, Basel



Büffel. Harter, weißlicher Ton
Aus der China-Ausstellung in Berlin

T'ang (618—906)
Bes.: H. Gutmann, Potsdam

RUNDSCHAU

WALTER-KAESBACH-STIFTUNG IN MÜNCHEN-GLADBACH

Die Sammlung hat jetzt endlich als Teil der städtischen Sammlungen im Karl-Brandts-Haus ein schönes und würdiges Heim gefunden und ist nun in der Lage, fruchtbringend in die Gegenwart hineinzuwirken.

Aus Anlaß der Aufstellung ist ein reich mit Tafeln geschmückter Katalog erschienen, dem einer der feinsinnigsten rheinischen Kunstgelehrten, Max Creutz, Krefeld, ein kluges Geleitwort mit auf den Weg gegeben hat. Kaesbach würde heute wahrscheinlich selbst die Akzente innerhalb seiner kleinen Sammlung ein wenig anders verteilen, immerhin bleibt es bemerkenswert, daß er einer der ersten Pioniere der jungen Kunst gewesen ist, und es heißt für eine Stadt wie M.-Gladbach, die mitten im rheinischen Industriegebiet liegt, allerhand, daß man in ihr Hauptwerke von Lehmbruck, Feininger, Nolde, Macke, Kirchner, Heckel und anderen finden kann.

B.

MADRID

Unter den im Verlauf der letzten Monate im Prado-Museum vorgenommenen Änderungen ist jedenfalls die wichtigste, daß das Meisterwerk des Velazquez »Las Meninas« in ähnlicher Weise, wie dies schon vor der Neuordnung der Sammlung der Fall war, in einem eigenen Sonderraum untergebracht ist, der an die drei übrigen, diesem Künstler eingeräumten Säle grenzt. Das Gemälde empfängt von rechts seitwärts ein gegen den Beschauer zu abgeblendetes Licht und außerdem bringt ein gegenüber angebrachter Spiegel die unvergleichliche perspektivische Wirkung des wunderbaren Bildes verstärkt zur Geltung.

Eine weitere Verbesserung ist, daß ein Teil der Ölgemälde von Goya, der bis jetzt in dem auf den achteckigen, dem Meister gewidmeten Oberlichtsaal mündenden Ende der Hauptgalerie aufgehängt war, in seitwärts anstoßenden Räumen, die im Frühjahr für Zwecke der Zentenarausstellung freigemacht worden waren, untergebracht und hier mit den aus den letzten Lebensjahren des Künstlers stammenden, für sein Landhaus am Manzanares bestimmten Phantasien vereinigt worden ist, so daß nunmehr eine einheitliche, geschlossene Abteilung für den großen Maler geschaffen worden ist, in der auch einige Arbeiten seines Schwagers, Lehrers und Gefährten Bayeu zu Ehren kommen und von der nur noch die Sammlung der Zeichnungen im zweiten Stock und die der Teppichentwürfe im Erdgeschoß getrennt sind. Andererseits ist auf diese Weise auch die Anordnung der Haupt-

Phönix. Porzellan — Ch'ien-lung (1756–1796)
Bes.: M. v. Wassermann, Berlin

galerie übersichtlicher geworden, die nur noch spanische Werke des 16. und 17. Jahrhunderts enthält.

Von Neuerwerbungen wären drei Tafeln des 15. Jahrhunderts zu erwähnen, von denen wohl eine »Pietà« des Meisters der »Virgo inter virgines« vom Amsterdamer Museum die wertvollste sein dürfte, die in den sogenannten »germanischen« Sälen Aufnahme gefunden hat; zwei andere sind von spanischen Malern, eine von ihnen gezeichnet: »Bartolomeus« (Bartolomé Bermejo von Cordoba). Daneben sind drei Gemälde des 17. Jahrhunderts ins Museum gekommen: das eine von dem Flamen Jan van Kezel, der zur Zeit Karls II. in Madrid gearbeitet hat, ein anderes ist das erste Bild des granadinischen Künstlers Juan de Sevilla (1627 bis 1693), das vom Prado erworben worden ist. Endlich wird ein männliches Bildnis als Selbstporträt von Murillo bezeichnet.

Ferner ist ein Zurbaran »San Francisco Javier als Pilger«, Eigentum des Marqués de la Vega Inclan, als Leihgabe aufgenommen worden. Der Heilige ist in ganzer Figur mit Stab dargestellt und hebt sich von einem besonders interessanten und sehr fein ausgeführten, landschaftlichen Hintergrund ab, der jedenfalls eine Gegend der engeren Heimat des Malers, Extremadura, wiedergeben dürfte. Vorübergehend ist im Museum ein kleines Triptychon von Greco ausgestellt, das zur Zeit renoviert wird und aus der Pfarrkirche von Talavera la vieja stammt, die Krönung der Maria über einer Gruppe von sieben Heiligen, auf den Seitenflügeln die Apostel Petrus und Andreas. A. D.

DIE CHINA-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Im Jahre 1912 veranstaltete die Berliner Akademie der Künste eine Ausstellung alter ostasiatischer Kunst, die aus den Beständen der deutschen Museen und Privatsammler ihr Material schöpfte. Es war die erste europäische Ausstellung, die von der Kunst Ostasiens eine einigermaßen anschauliche Vorstellung gab, soweit es bei dem Stande der deutschen Sammlungen möglich war. Die beiden voraufgegangenen Ausstellungen der japanischen Regierung in Paris 1900 und in London beschränkten sich verständlicherweise auf die japanische Kunst. Die chinesische Kunst dagegen ist bis zur Berliner Ausstellung nie im Zusammenhang gezeigt worden. Trotzdem muß festgestellt werden, daß auch hier gegenüber der japanischen Kunst die chinesische, was die Zahl und Qualität der ausgestellten Objekte betraf, schlecht abschnitt. Die Frühzeit der chinesischen Kunst war nur mit wenigen Beispielen, das chinesische Porzellan fast gar nicht vertreten. Die nach der Berliner Ausstellung von 1912 vorgeführten Veranstaltungen behandel-

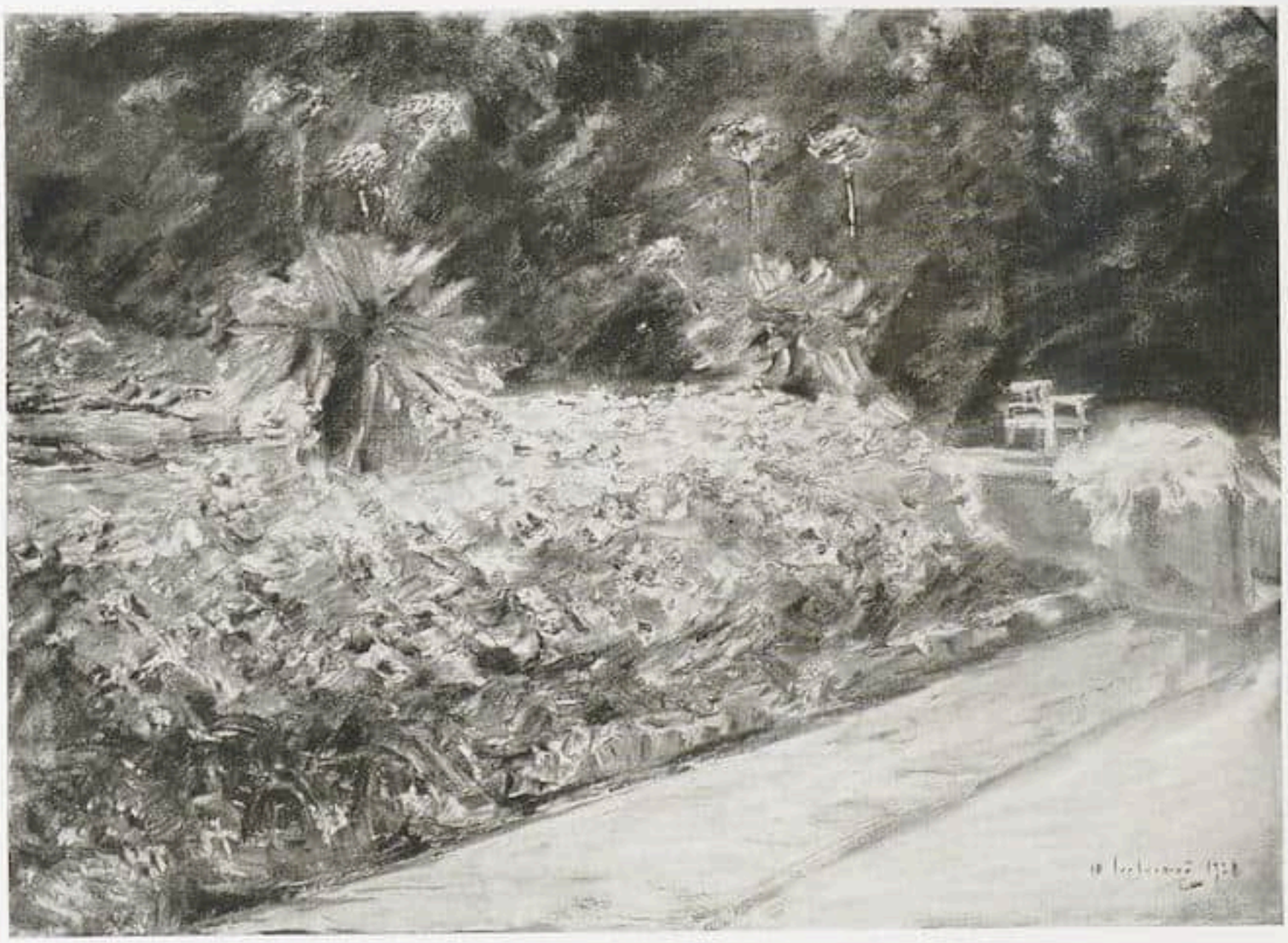
Löwe. Marmor — T'ang (618–906)
Bes.: K. Meyer, Berlin

Hockende Kuan-Yin. Steinzeug Ming, um 1500
Bes.: H. v. Klemperer, Berlin

ten entweder Teilgebiete, wie die Londoner Ausstellung früher chinesischer Töpferkunst von 1910, die zum erstenmal die chinesische Frühkeramik geschlossen darbot, und die Amsterdamer Ausstellung chinesischer Frühkunst von 1925, oder aber die chinesische Kunst nach dem Muster der Berliner Ausstellung im Zusammenhang und als Teil der asiatischen Kunstentwicklung. In dieser Weise waren die beiden Ausstellungen in Paris 1925 und Köln 1927 richtungweisend.

Abgesehen von einer 1921 von der Kestner-Gesellschaft in Hannover veranstalteten chinesischen Ausstellung, die sich auf Material aus deutschem Privat- und Händlerbesitz stützte, bietet die jetzige Ausstellung chinesischer Kunst, die von der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst wiederum in den Räumen der Akademie unternommen wurde, eine Gesamtschau über das weite, nahezu drei Jahrtausende umfassende Gebiet, einen grandiosen Querschnitt durch die chinesische Kunst von ihren Anfängen bis zum Ende der Ch'ien-lung-Periode (1796). Der deutsche Besitz hat sich hierbei mit seinen besten Kunstwerken beteiligt. Die ausländischen, europäischen und amerikanischen Museen und Sammler sind herangezogen worden. Lücken zu schließen. Mit ihrer Hilfe ist die einzigartige Sammlung der Sakralbronzen der Chou- und Han-Zeit zusammengebracht worden, wird die T'angplastik und die Sungkeramik durch ihre besten Stücke repräsentiert. Trotzdem gerade das Porzellan der Ming- und Mandschu-Zeit gemäß der Sonderheit deutscher Sammlungen einen breiten Raum einnimmt, ist es das Ziel der Ausstellung, die ältere Kunst, die durch die Forschertätigkeit des letzten Vierteljahrhunderts erst in ihrem Wesen erkannt und von den Sammlern beachtet wurde, vorzuführen.

Als im 18. Jahrhundert die chinesische Kunst als Sammelgebiet für Europa entdeckt wurde, da war das gleichbedeutend mit dem Import der späten Porzellane. Etappenweise ging die Erschließung der vorangegangenen chinesischen Kunstentwick-



Max Liebermann — Garten mit Pflanzenkübeln. 1928

Aus der Max Liebermann-Ausstellung bei Bruno Cassirer, Berlin

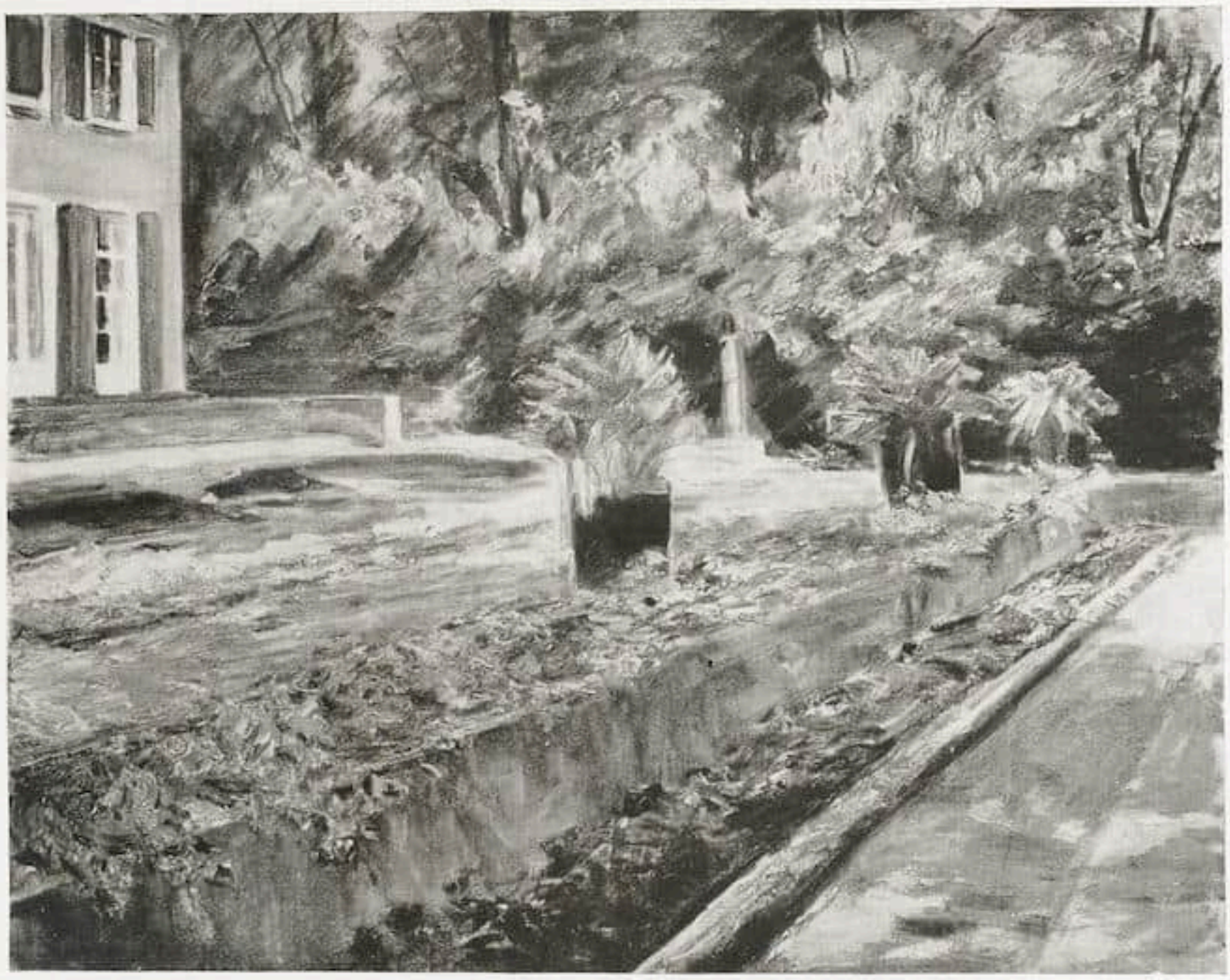
lung vor sich. Der Katalog der Ausstellung, mit den mehr als tausend Abbildungen der geliehenen Objekte ein Meisterwerk heutiger Katalogtechnik und ein unentbehrliches Kompendium der chinesischen Kunst zugleich, empfiehlt, die Ausstellung in derselben umgekehrten chronologischen Folge zu besichtigen. Man kann auf diese Weise die Entdeckung und Erschließung der chinesischen Welt, seit zwei Jahrhunderten mit europäischer Kunstforschung nunmehr verknüpft, in großem Zuge nacherleben.

Die Aufstellung der Kunstwerke ist nach musealen Prinzipien erfolgt. Die Objekte kleineren Formats sind in Vitrinen mit Oberlicht oder Soffittenbeleuchtung untergebracht, die zum größten Teil von Bruno Paul entworfen wurden und bereits auf der Kunstgewerbeausstellung in Monza vor zwei Jahren Verwendung fanden. Nirgends wird die Betrachtung des einzelnen Werkes durch Überfüllung gestört. Die Wände der Säle und die Vitrinen sind mit Samt ausgeschlagen und bilden eine wirkungsvolle Folie für die subtilen Qualitäten der chinesischen Kunstwerke, deren geschichtliche Bedeutung von Max Wegner bereits im ersten Heft 1929 gewürdigt wurde. Scharf

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Liebermann / Ivo Hauptmann / »Kunst und Technik«

Im Verlag Bruno Cassirer sind die Gemälde, Pastelle, Zeichnungen und Bildnisradierungen Max Liebermanns aus den beiden letzten Jahren zu schauen und zu bewundern. Daß neben dem weitaus überraschenderen und als triumphale Steigerung hinreißenden Schauspiel eines herrlich entbundenen Altersschaffens bei Lovis Corinth und Christian Rohlfs die späte Produktion Liebermanns zeitweise etwas zurückgetreten ist in der allgemeinen Einschätzung, bleibt begreiflich. Aber war es an sich verfehlt, nur von der schöpferischen Kühnheit des Finales her urteilend so verschieden disponierte Totalerscheinungen miteinander zu vergleichen, so dürfte außerdem auch die Eigenschönheit und besondere Potenz der Werke nicht immer ganz einsichtig bewertet worden sein, deren lichte, von luftiger Helle durchströmte Souveränität das Werk Liebermanns vollendet. Blumengärten mit sauber abgegrenzten Rasenflächen und Wegen, immer wieder andere Blicke durch das eigene Villenbesitztum, und Bildnisse, vorwiegend Selbstporträts, — dieser kleine Themenkreis wird kaum mehr überschritten. Die Gestaltung versucht sich nicht in neuen Methoden. Aber wie jeder Zug in frischer Inspiration schwingt, atmet und sich hineinträumt in das kühle Leuchten, wie jedes Bild oder Blatt strahlt von der freien Überlegenheit einer noch niemals so der Musik des Blühens geöffneten Meisterschaft, das bedeutet Erschließung eines sonnenselig entnüchterten Bereichs, den diese Kunst erst nach einem ganzen langen Menschenwege irdischsten Sehens wunderbar gewonnen hat.



Max Liebermann — Gartenterrasse. 1928

Aus der Max Liebermann-Ausstellung bei Bruno Cassirer, Berlin

Die Gemäldegalerie Dr. Alfred Gold stellt Arbeiten Ivo Hauptmanns aus, fast durchwegs Strand-Impressionen. Die zeichnerische und farbige Leichtigkeit aquarellistischer Skizzen, die Cézannes und in technischer Hinsicht auch Signacs Art mit Gelingen verwerten, erfreut. Den Anspruch des Ölbilds besteht der Künstler nicht; er sucht ihn durch Verzicht auf flächige Verbindung zu umgehen, — aber auch Andeutungen wollen schwebend verspannt sein, um nicht zerfahren zu wirken.

Der Verein Berliner Künster hat sich in der Person Karl Nierendorfs eines der bewährtesten administrativen Helfer der jungen und jüngsten Kunst als Ausstellungsleiter versichert. Wenn man ehrlich empfunden hat, daß wieder Fühlung genommen werden mußte mit den frischeren Elementen und aktiveren Kräften des Gegenwartsschaffens, wenn man mit diesem Engagement nun wirklich herausstrebt aus der Stagnation, so kann der Entschluß nur auf das freudigste begrüßt werden. Sollte hingegen der Gilde älterer und ziemlich in den Schatten geratener Künstler mehr vorgeschwebt haben, sich das verlorengegangene Interesse der Öffentlichkeit wiederzugewinnen durch Ausputz ihrer Veranstaltungen mit etlichen attraktiven Leuten jüngeren Schlages, so hätte die Reform, zu der Nierendorf bestellt ist, unstreitig ihre Gefahren. Man wird aufmerken müssen. Jeder ernsthafte Versuch, gruppenmäßige Separationen, die sich bereits überlebt haben, nun auch taktisch zu verabschieden, ist unterstützenswert. Das anfängliche Mißtrauen zu zerstreuen, erscheint schon die erste Ausstellung des neuen Kurses nicht ungeeignet. Unter dem nicht eben neuen, aber zeitwichtigen Motto »Kunst und Technik« sind die verschiedensten Darstellungen zusammengetragen, die Kraftwerk und Schiffswerft, Bahnhof, Fabrik, Flugplatz und dergleichen veranschaulichen. Zunächst stehen die traditioneller behandelten und die eigenwilliger aufgefaßten Arbeiten noch etwas schroff gegeneinander; mit einem Schlage konnte gewiß die Diskrepanz nicht überwunden werden, doch wird es jetzt darauf ankommen, ob sich die Vertreter einer verstaubten Optik auch gesinnungsmäßig ihren jungen Gästen nähern und eine gewisse Regeneration erfahren. Anlaß zur Geringschätzung bieten übrigens die Beiträge der alten Vereinsmitglieder durchaus nicht. Wenn auch die fesselndsten Darstellungen von fortschrittlichen Malern wie Kaus, Großberg und Fuhr kommen, so hält die andere Seite überraschend gut Niveau und wartet etwa in Hans Bremer, Lategahn, Schmidt-Casella und Sandrock, einem Meister der

rußig flimmernden Atmosphäre, mit ansehnlichen Begabungen auf. Unter den Hinzugezogenen treten noch der Königsberger Karl Ziegler und der junge Felix Nußbaum besonders reizvoll in Erscheinung. Und nicht ohne Beschämung entdeckt man sich den in seinen Kreisen wohl längst gerühmten Potsdamer Maler Hans Klohß, dessen feine Bilder von Kleinstadtbahnhöfen durch die rötlich überhauchte Zartheit entzücken, mit der sie Sand und Schienenlinie geben. Der Wiedergewinn eines solchen, zu Unrecht verborgen gebliebenen Künstlers für die Öffentlichkeit rechtfertigt am besten ausstellerische Unternehmungen wie diese. Wolfradt

BRESLAUER AKADEMIE-AUSSTELLUNG

Vom 13. Januar bis 10. Februar besteht hier eine Akademieausstellung, eine nicht nur für Breslau bedeutsame Versammlung von Bildern, Plastik, Graphik, Kunstgewerbe und Architekturentwürfen der lehrenden Akademiemitglieder. Sie beweist, daß sich dank des glücklichen Instinkts des Direktors Oskar Moll bei Berufungen eine vortrefflich abgewogene Konstellation von Künstlern gebildet hat. Die Namen Bednorz, Dobers, von Gosen, Holz, Kanoldt, Mense, Moll, Molzahn, Otto Mueller, Rading, Scharoun, Scheinert, Zimbal belegen die Vielfalt der Ausbildungsmöglichkeiten, welche die Akademie ihren Schülern bietet.

Besonderes Interesse erwecken die neuen Arbeiten von Johannes Molzahn, die wie seine Graphik ein ungewöhnlich feinsinniges Gefühl für Flächenfüllung zeigen. Das Motiv — gleichsam in Farbe geschnittene ätherisch leichte Silhouetten weiblicher Figuren, in Varianten auch innerhalb eines Bildes wiederkehrend und sich überschneidend — ist mit ostasiatischer Grazilität gespielt. Die Gebilde in ihrer schwebenden Geistigkeit werden noch entrückt durch helle sirrende Töne, die an die der Neoimpressionisten erinnern. Bezeichnend ist, daß Oskar Molls neue Versuche, weibliche Körper in eine flächige Abstraktion zu sublimieren, daneben fast derb erscheinen. Vorzüglich äußert sich Moll in zwei stillebenartigen Kompositionen in blau und grün, ebenbürtig seinen besten bekannten Bildern. Dobers kommt mit zwei fein empfundenen Stilleben zur Geltung. — Kanoldts Stilleben sind nun schon klassisch geworden. Man muß gelegentlich an Trübner denken: dieselbe Intensität der Formerfassung, aber der Strich ist nicht so publik und erhöht die Strenge des Geheimnisses, die um diese Dinge ruht. Sie sind unnahbar und schweigsam wie Trappisten. Wie weltenfern Kanoldt den Mitläufern der neuen Sachlichkeit steht, zeigen wieder diese letzten Stücke. Er gibt nicht peinlichen Bericht, sondern schmiedet alles Wesentliche in eine Form, die der Natur so unähnlich ist wie die Marionette dem Menschen. Der Richtungsgenosse Mense wirkt saftiger, er scheint in einer glücklichen Periode. »Tulpenstilleben« und »Heiliger Abend« sind voll Mallust und Lebensfülle und zählen neben dem schon bekannten Doppelbildnis des Rabbiners mit seiner Tochter zu Menses Hauptwerken. — Otto Mueller zeigt in drei Bildern, daß er nicht, wie man gelegentlich meinen konnte, sich ausgeschrieben hat. Seine Welt: baumdurchwirkte Landschaften und Zigeunermädchen ist gegenständlich dieselbe. Aber er baut sie mit bestrickender Intensität. Und da er wahrhaft eine »Natur« ist, so erhebt er sich immer wieder aus den Niederungen dekorativer Gestaltung. — In den Federzeichnungen von Paul Holz sind Mensch und Tier machtvoll groß gesehen. Er wirkt immer mit der demütigen Einfachheit, der gewaltigen Trauer, wie sie uns sonst nur Rußlands Schriftsteller bescheren. Holz ist wirklich einmal ein Mann, der nicht so bekannt ist, wie es ihm gebührte. Er verdient die Bewunderung der wenigen, die seine Arbeiten sehen dürfen. — Die Bildhauer Gosen und Bednorz treten diesmal neben den Malern etwas zurück. Rading und Scharoun besagen mit ihren Entwürfen, daß sie unter den jüngeren deutschen Architekten mit an erster Stelle stehen.

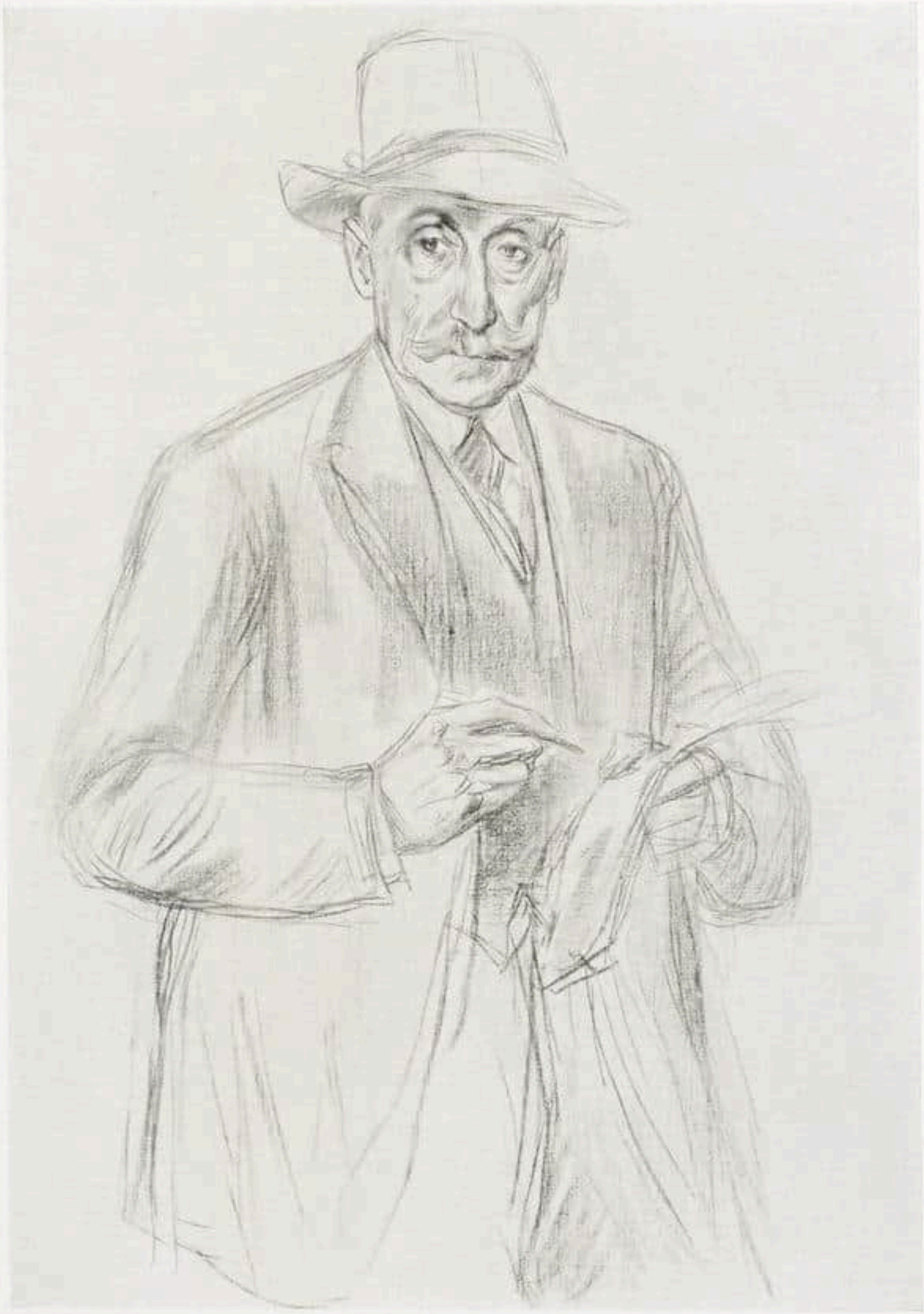
Ein Wort noch über die Textilwerkstatt der Akademie, die mit ihren Teppichen, Vorhängen usw. unter der regsamen Leitung von Frau Li Vinecky-Thorn eine rasche Entwicklung zu technisch wie künstlerisch anerkennenswerten Leistungen genommen hat. Eine Spezialität sind die bemalten Seidentücher, deren amüsante Entwürfe (von Oskar Moll) und einwandsfreie Ausführung sie jeder Frau begehrenswert erscheinen lassen müssen, was mir der Sinn solcher Arbeiten zu sein scheint. Noch nicht ganz erfüllt wird diese Aufgabe von dem Emailerzeugnissen der ebenfalls jüngst erweiterten Werkstatt von Jo Vinecky, denn rauhes poröses Email ist eine contradictio in adjecto.

Das Ganze überschauend, darf man sagen: die Akademie hat einen vollen Erfolg zu buchen, sie hat bewiesen, daß sie ihre doppelte Pflicht auszuüben versteht: zu lehren und im deutschen Osten »ein Vorposten für die bildende Kunst zu sein«.

H. Gr.

HANNOVER

Das Thema der Januar-Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft lautet: »Zehn junge deutsche Maler«. Es galt nicht neue Talente zu entdekken, denn die meisten Namen begegneten auf den großen Ausstellungen der letzten Jahre schon wiederholt, es ist aber sehr instruktiv, diese zehn Maler, die mit viel Geschick ausgewählt sind, losgelöst von der Masse mehr oder weniger interessierenden Ausstellungsgutes beurteilen zu können. Die stärkste Potenz ist zweifellos Jankel Adler. Obwohl man sich seine großen figürlichen Kompositionen manchmal etwas weniger intellektuell wünschen möchte, muß man bei ihm vor allen Dingen die heute so seltene Fähigkeit, eine große



Max Liebermann Selbstbildnis. Zeichnung. 1928
Aus der Max Liebermann-Ausstellung bei Bruno Cassirer, Berlin

Fläche interessant und lebendig zu füllen, hervorheben. Vom technischen Standpunkt eigentümlich sind seine freskenartigen Aquarelle, die auf kleinerer Fläche ebenfalls nach Monumentalität streben. E. W. Nay, ein Schüler Hofers, zeigt Bilder, die in ihrer gehaltenen Tonigkeit im Gegensatz zu früher gesehenen Arbeiten stehen. Besonders zu nennen ist ein Blumenkohl-Stilleben, von sehr kultivierter Farbigkeit. Xaver Fuhr, Mannheim, ist mehr Zeichner als Maler. Er geht den architektonischen Linien seiner Objekte nach, zeichnet sie klar und deutlich auf und füllt die Flächen mit zarten Farben. J. H. Bissiers flotte Pinselzeichnungen enthalten mehr malerische Werte, als seine kühlen und glatt gemalten Bilder. B. Kretzschmar, Dresden, ist ein großer Könner. Er sieht scharf und versteht es, mit wenigen Mitteln Komposition und Farbigkeit seiner Bilder wirkungsvoll

Pablo Picasso Frau in Weiß. Ölgemälde. 1923
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

zu gestalten. Ein ausgesprochen malerisches Talent ist der Düsseldorfer R. Gessner. Seine aus nüchternster Umgebung geholten Vorwürfe sind von sehr sympathischer Stimmung. Auch Alfred Mahlaus Bilder sind von ansprechender Kultur. O. Herbigs Arbeiten lassen trotz aller Phantastik kalt. Die Bilder des ehemaligen Holzarbeiters Adolf Dietrich sind zu sehr und zu bewußt an Rousseau und anderen orientiert, als daß sie wirklich original wirken könnten. St.

PERSONALIA

HANS TROG

Die Zürcher Kunstgesellschaft gibt als Neujahrsblatt 1929 eine Gedenkschrift über den im vergangenen Jahre verstorbenen langjährigen Kriti-

ker der »Neuen Zürcher Zeitung« Hans Trog (1864 bis 1928) heraus. Die Stelle eines Kritikers in der Schweiz, besonders an der neuen Zürcher Zeitung, ist nur zur einen Hälfte »Tagesdienst«, zur andern ist sie ein pädagogischer Lehrstuhl, dem sich, wenigstens unter Trog, in weitem Maß die öffentliche Meinung der letzten zwanzig Jahre unterwarf. So ist auch Trog nur zur einen Hälfte Journalist gewesen. Sein eigentliches Wesen liegt in der Geschichte verwurzelt. Jacob Burckhardt, bei dem er auch doktorierte, bildet in diesem Leben den Angelpunkt. Es ist schade, daß er die große Burckhardt-Biographie, die er schreiben wollte, nie geschrieben hat. Eine Lücke, die nie mehr ausgefüllt werden kann.

Diese Zugehörigkeit zur humanistischen Basler Tradition gab seiner Kritik, auch dort, wo man durchaus nicht mitgehn konnte, den sicheren Untergrund. Unserer Zeitentwicklung stand er fern, ohne — zumindesten im bildnerischen Bezirk — sich zu verschließen oder kleinlich abzulehnen. Ähnlich wie bei seinem Generationsgenossen Fritz Stahl vom Berliner Tageblatt, blieben ihm — und damit einem großen Teile des schweizerischen Publikums — die künstlerischen Bewegungen seit Picasso innerlich verschlossen. Das entscheidende Erlebnis des Fünfzigjährigen wird Hodler.

Mit der Herausgabe der Denkschrift wurde der Maler F. Widmann betraut. Wichtiger als, etwas zufällig, ausgewählte Feuilletons wäre es gewesen, als eigentliches Epitaph für Hans Trog ein sauberes Verzeichnis seiner sämtlichen Schriften anzulegen, die jetzt unübersichtlich im Text verstreut sind.

Als Nachfolger Trogs an der Zürcher Zeitung wurde Ulrich Christoffel berufen. Christoffel steht schon seiner Generation nach dem Heute nahe. Aber es wird durchaus keine leichte Sache sein, von dieser wichtigen Stelle aus — Verschneidungspunkt deutschen und französischen Einflusses — auch auf die Dauer die Berechtigung des Heute zu befürworten. Giedion

Paul Schubring, der Ordinarius der neueren Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule in Hannover, vollendete am 28. Januar sein sechzigstes Lebensjahr. Schubring, der Sohn des Pfarrers in Godesberg am Rhein und Nachkomme des Pädagogen Diesterweg, hat selbst Theologie studiert und eine Zeitlang als Geistlicher gewirkt, ehe er sich der Kunstgeschichte zuwandte. Er war dann an den Berliner Museen tätig, Lehrer an der Berliner Kunsthochschule, an der Technischen Hochschule, eine Zeitlang Professor auf dem Lehrstuhl Jakob Burckhardts, kehrte aber bald aus der Basler Enge wieder zu den breiteren Wirkungsmöglichkeiten Berlins zurück. 1920 siedelte er nach Hannover über. Schubring gehört zu den besten Kennern der italienischen Renaissance. Seit seiner Doktorarbeit über die wichtigste oberitalienische Werkstatt der Wandmalerei des 14. Jahrhunderts, die der Altichiero und Avanzo in Padua und Verona, hat sich Schubring immer wieder den Problemen und den Meistern der italienischen Malerei und Bildhauerkunst aus den großen schöpferischen Jahrhunderten des Landes zugewandt. Sein Hauptwerk, das den ausgezeichneten Kenner der italienischen Geistigkeit überall verrät, würdigt zum ersten Male die große Bedeutung, die die Cassoni der italienischen Frührenaissance besessen haben, die Truhen und Truhenbilder mit ihren interessanten Darstellungen besonders aus der Mythologie, aus der Dichtung des Mittelalters, aus der Zeitgeschichte. Diese Hauptstücke des Hausrates sind ja besonders in Toskana und Mittelitalien von den besten Meistern bemalt worden, und Schubrings monumentaler Band veröffentlicht in der großen Reihe ihrer Zeitgenossen die Arbeiten der Peselino, Uccello, Botticelli und Piero di Cosimo im Dienste dieser edelsten Hauskunst. In der langen Folge von Schubrings Arbeiten stehen seine Bücher über die Robbia, über die Plastik Sienas im Quattrocento, seine Untersuchungen über Francesco di Giorgio, seine deutsche Ausgabe des Vasari für das 14. Jahrhundert obenan. Eine vorzügliche Zusammenfassung des Wissens über die italienische Plastik des 15. Jahrhunderts hat er in einem Band des Burger-Brinckmannschen Handbuchs der Kunstwissenschaft gegeben. Eine Festschrift, die sich in Vorbereitung befindet, wird zu Ehren des Sechzigjährigen in Kürze bei Hiersemann erscheinen. R.

Im Alter von 72 Jahren verschied in seiner Heimatstadt Krakau der polnische Kunsthistoriker Graf Georg Mycielski, der sich seinerzeit an der Wiener Universität habilitiert hatte und seit 1882 als Professor der Kunstgeschichte an der Jagiellonischen Universität Krakau fungierte. Die kunstwissenschaftlichen Arbeiten des Verstorbenen behandeln zum großen Teil polnische Ikonographie. Er war Herausgeber der großangelegten, infolge des Weltkrieges leider unterbrochenen »Portraits Polonais du XVI.—XIX.e« und vor kurzem erschien von ihm, in Gemeinschaft mit St. Wasylewski, eine glänzend ausgestattete Monographie der polnischen Bildnisse im Oeuvre der Vigée-Lebrun. Von Bedeutung, als erster Versuch auf diesem Gebiete, war der Abriß polnischer Malerei 1760—1860 — »Sto lat Dziejów Malarstwa w Polsce«, Krakau, 3. Aufl. 1897—1902 —, den Mycielski auf Grund der Lemberger Retrospektive polnischer Kunst von 1894 verfaßte. P. E.

Georgij Bogdanowitsch Jakulov, der russische Maler armenischer Herkunft, ist in Eriwan im Alter von 44 Jahren verschieden. Jakulov war vorwiegend als Theaterkünstler tätig, und von ihm stammten eine ganze Reihe effektvoller Inszenierungen für Moskauer Bühnen, ferner der Entwurf eines monumentalen Denkmals für die gefallenen Kommunisten in Baku. P. E.

KUNST-LITERATUR

FRANZ DREY: CARLO CRIVELLI UND SEINE SCHULE. Verlag F. Bruckmann A.-G. München 1927.

Diese Monographie über Carlo Crivelli ist ein äußerst fleißiger Beitrag zur Geschichte der venezianischen Quattrocentomalerei. Der auf wenige bekannte Dokumente sich stützenden Lebensbeschreibung folgen ausführliche Betrachtungen über die künstlerische Entwicklung Crivellis, welche in einem sehr genauen beschreibenden Verzeichnis der erhaltenen Gemälde ihre Ergänzung finden. Sämtliche besprochenen Werke sind in Autotypien beigefügt, deren Schärfe und Klarheit als mustergültig bezeichnet werden kann. An den Meister anschließend ist von seiner Schule die Rede, so von den aus einigen signierten Bildern bekannten Vittorio Crivelli und Pietro Alamanno. Schwierig scheint es, den vom Verfasser sogenannten »Meister der Brera-Predellen« als Persönlichkeit gelten zu lassen, denn mit den ihm zugeschriebenen Stücken befinden wir uns doch ausgesprochen in der Werkstatt Crivellis selbst. Die dem vermuteten Anonymus zugewiesene Madonna der Sammlung Dr. H. Eißler in Wien ist wohl sicher nicht das Werk eines Nachfolgers, sondern ein durch weniger gute Erhaltung etwas beeinträchtigtes, aber immer noch sehr charakteristisches Original des Carlo Crivelli selbst. Interessant sind des Verfassers Beobachtungen über die Wirkung Crivellis auf einige Maler in den Marken und in Umbrien. Ganz auszuschalten ist das an letzter Stelle (Abbildung 109) mitgeteilte Madonnenbild mit der Stifterfamilie, das vor vielen Jahren aus dem Besitze der Familie Bisso im Palazzo Bianco in Genua leihweise ausgestellt war, das später erst auf Crivelli frisiert wurde, auf dem man Ranken mit Früchten wachsen ließ und ähnliche Scherze, bis es zum Schluß auch noch mit einer fabelhaft geschickten Signatur begabt wurde. Es stammt aber von einem lombardischen, vermutlich pavesischen Maler, von dem ich wenigstens noch zwei weitere Werke kenne: Eine Madonna in englischem Privatbesitz, die Sir Herbert Cook vor Jahren publiziert hat, und eine thronende Madonna mit Engeln und Nonnen als Stifterinnen nebst der Äbtissin Andriola De Barracchis in Privatbesitz in Pavia. Letzteres Bild trägt das Datum 1489 und fixiert damit unseren anonymen Lombarden auch zeitlich.

Wilhelm Suida

RÉPERTOIRE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE. 1926. Fascicule 31. Paris, Librairie ancienne Honoré Champion, 1928.

Das Répertoire d'art et d'archéologie gehört zu den Nachschlagewerken, die in Deutschland noch allzu wenig bekannt sind. Die Tatsache findet zum Teil in dem Umstande seine Erklärung, daß bislang — d. h. bis zum letzterschienenen Bande (31) — die Übersicht der einzelnen Gebiete, die sich lediglich nach Ländern, nicht nach den verschiedenen Materien gliederten, wenig glücklich gewählt war. Es bedurfte mühsamen Suchens, um den betreffenden Artikel zu finden. Dank der Neuordnung — in erster Linie das Verdienst von Frau Lucien Herr — hat das Répertoire eine brauchbare Form gewonnen, die das Nachschlagen wesentlich erleichtert. Die Eingruppierung nach Ländern ist fallen gelassen. Der Stoff gliedert sich einmal nach den Epochen — Allgemeinliteratur, Vorgeschichte, Altertum usw. —, des weiteren nach den Einzelgebieten — Sammelwerke, Architektur, Bildhauerei, Malerei zusammen mit Kupferstich und Holzschnitt, angewandte Kunst —, als Abschluß bringt ein Register die Namen der Autoren.

Das Répertoire ist in der vorliegenden Form außerordentlich handlich, seine Bearbeitung gründlich und erschöpfend. Es ist bei dem starken Mangel an guten Literatur-Nachschlagewerken zu wünschen, daß die Veröffentlichung (in fortlaufenden Jahresbänden) zum Nutzen der kunstwissenschaftlichen Arbeit sich in weitesten Kreisen einbürgert.

Heinrich Göbel

DEUTSCHE MUSEUMSFÜHRER. Berlin, Julius Bard, Verlag.

Zu den von Julius Bard verlegten Führern durch deutsche Museen, sind im letzten Jahre einige neue hinzugekommen, die die Beachtung der Kunstfreunde verdienen. Berlin ist mit einem auf zwei Bände berechneten Führer durch die Waffensammlung des Zeughauses vertreten. Der vorliegende erste Band, der ungemein sorgfältig von Paul Post bearbeitet wurde, behandelt die Kriegs-, Turnier- und Jagdwaffen vom frühen Mittelalter bis zum Dreißigjährigen Kriege und bietet, dank der Lückenlosigkeit der Berliner Sammlung, ein kurzgefaßtes, aber vielseitiges Handbuch der Waffenkunde. Erich Haenel hat einen kurzen Führer über die beachtenswertesten Gegenstände des Grünen Gewölbes zu Dresden verfaßt und diesem eine instruktive Geschichte der Sammlung vorausgeschickt. Ähnlich im Aufbau ist die zweite (vermehrte) Auflage des Führers durch die Staatliche Porzellansammlung zu Dresden, die von Ernst Zimmermann bearbeitet, neben einer kurzgefaßten Geschichte der Sammlung eine Übersicht über die Entwicklung des chinesischen, japanischen Meißner Porzellans, sowie deren Technik enthält. Über die Kunstsammlungen des Provinzialmuseums zu Hannover erschien ein amtlicher Führer von Alexander Dorner, der in knapper, prägnanter Weise die Hauptwerke des Museums hervorhebt und wegen seiner vielen Abbildungen auch für die von Interesse sein dürfte, die Hannover nicht aus eigener Anschauung kennen.

Scharf

Meister des Bartholomäusaltars

Bildnis eines Mannes
München, Pinakothek

Aus dem Beitrag »Das Bildnis vom Meister des Bartholomäusaltars in München.« Von Max J. Friedländer in dem soeben bei Klinkhardt & Biermann erschienenen V. Band des Wallraf-Richartz-Jahrbuchs

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Paul Graupe versteigert im März die Bibliothek des Herzogs Georgii N. von Leuchtenberg, die eine umfangreiche Aldinensammlung in durchweg kompletten Exemplaren, zum Teil in den venezianischen Originaleinbänden oder um 1800 von Bozérian und anderen Buchbindern in Maroquin und Kalbleder umgebunden, enthält. Sehr reichhaltig ist auch die Sammlung von Elzevir- und Bodonidrucken, die, in dekorative Halbmaroquinbände gebunden, für Eugène Beauharnais hergestellt wurden. An bemerkenswerten Stücken enthält die Bodonisammlung ein schönes Exemplar des »Manuale Tipografico«, vor allem aber eines der drei Pergamentexemplare des dreibändigen Folio-Homer von 1808. Es folgen zahlreiche Kostüm- und Ansichtenwerke des 18. Jahrhunderts, darunter einige Piranesifolgen, Reisewerke, Pflanzen- und Tierbücher, illustrierte französische Werke des 18. Jahrhunderts, einige Inkunabeln, eine italienische Pergamenthandschrift des Livius mit reichem Miniaturenschmuck u. a. S.

Johannes Hobss Altaraufsatz. 1709

Aus der Sammlung Ad. Piel, Bonn / Versteigerung bei Bangel-Wertheim, Berlin am 26. Februar

Am 27. und 28. Februar wird Martin Breslauer eine hervorragende Sammlung moderner Graphik versteigern, in der Meister wie Klinger, Leibl, Stauffer-Bern, Käthe Kollwitz und Liebermann mit interessanten Probe- und Vorzugsdrucken vertreten sind. Auch Blätter von Dürer, Rembrandt und vor allem Goya finden sich in guten Abdrucken. Der Graphik folgen Bücher — »Eine österreichische Hausbibliothek« nennt sie der Katalog —, die sich durch Inhalt und Ausstattung auszeichnen. Ho.

Bei S. Martin Fraenkel (Antiquariat) findet am 19. Februar die Versteigerung einer Sammlung ausgewählter bibliophiler Werke des 18. und 19. Jahrhunderts, meist aus Adelsbesitz, statt. Die Sammlung enthält u. a. die Chants et chansons populaires de la France in den Originalumschlägen, den Oudryschen Lafontaine, Piranesis Vedute di Roma in frühen Drucken, den Kehler Voltaire auf großem Papier in signierten Lederbänden d. Zt. und viele andere livres à figures meist in Maroquinbänden mit Zustandsdrucken der Kupfer. g

DIE SAMMLUNG A. PIEL

Wertheim und Rudolf Bangel, Berlin, kündigen für den 26. Februar die Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Herrn Adolf Piel, Bonn, in dem neuerbauten Kunstauktionssaal, Bellevuestr. 7 an.

Die Sammlung Piel, das Ergebnis einer 40jährigen Sammlertätigkeit, umfaßt Textilien, Werke der Goldschmiedekunst, mittelalterliche Messinggeräte, Uhren, Möbel, holzgeschnitzte Gegenstände, vor allem aber eine große Anzahl von Bildwerken des Mittelalters, der Renaissance und des Barock.

Unter den Werken der frühen kirchlichen Metallkunst ist ein vorzügliches Vortragekreuz, eine französische Arbeit gegen 1300, hervorzuheben. Als Werke der Frühzeit sind ferner eine französische Madonna des 13. Jahrhunderts, Buchsbaumschnitzereien verschiedenster Art, aus der reichen Anzahl der Kruzifixe eine als Bijou anzusprechende niederländische Kreuzigungsgruppe vom Ende des 15. Jahrhunderts hervorzuheben. Eine Gruppe singender Engel aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts gehört zu den besten Arbeiten der Kleinplastik. Von größter Seltenheit ist unter den Textilien eine Serie von reichen niederländischen Flachstickereien um 1500. Ferner gibt es zahlreiche einzelne Decken, Kaselteile und sonstige Gewebe italienischer, französischer und deutscher Textilkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts.

Unter den Werken der Großplastik sind besonders eine rheinische Maria des 14. Jahrhunderts, eine Vespergruppe um 1430, eine schwäbische Maria aus der Nachfolge Hans Multschers, ein Florian, Tirol um 1470, ein ausgezeichnetes Großrelief der Schule von Calcar, flämische Madonnen um 1500, dabei

Niederländisch um 1500 Krönung Mariä. Stickereibild (41 : 42 cm)
Aus der Sammlung Ad. Piel, Bonn / Versteigerung bei Bangel-Wertheim, Berlin, am 26. Februar

Antwerpen, ein thronender Jacobus in der Art Leinbergers um 1520, sowie eine große stehende Madonna um 1530, die als eigenhändige Arbeit Hans Leinbergers besonders wichtig ist.
Beachtenswert ist auch die Fülle der Stücke aus der Zeit zwischen 1600 und 1720. Ihr gehören u. a. eine stehende Madonna in der Art des Jörg Zürn, mehrere Madonnenfiguren, sowie ein prachtvoller Altaraufsatz des Bildschnitzers Johannes Hobss von 1709 an.
Unter den Holzschnitzarbeiten finden sich mittelalterliche Minnekästlein, Wismuthladen, Podeste, Schnitzereien der Gotik und Renaissance. Von besonderem Zauber ist eine kleine Puppenstube der Rokokozeit, die zu den besten Arbeiten der Kleinkunst zu rechnen ist. Arbeiten der Goldschmiedekunst, Bronzeuhren, sowie einige Tapisserien des 17. Jahrhunderts, Brüsseler Ursprungs, Möbel und spätere Teppiche ergänzen die vielseitige Sammlung.
Der reichillustrierte Katalog ist von Professor Dr. Julius Baum, Ulm, bearbeitet und eingeleitet. G.

VERSTEIGERUNG DER ANTIKENSAMMLUNG SCHILLER

Am 19. März versteigert Lepke die Antikensammlung des Baurats Adolf Schiller, die seit etwa einem Jahre im Antiquarium des Alten Museums in Berlin öffentlich zugänglich war. Die Kollektion, die im Aufbau den Sammlungen Gans — die erste Sammlung ist im Ganzen den Berliner Museen gestiftet worden, die zweite ist in den Besitz der Galerie Bachstitz übergegangen — verwandt und in wenigen Jahren zusammengebracht worden ist (eine Reihe hervorragender Stücke stammen aus der zweiten Sammlung Gans), gibt einen vorzüglichen Überblick über die Entwicklung des antiken Goldschmuckes und des antiken Glases von ägyptischen bis zu spätrömischen Erzeugnissen hin.
Da sind vor allem zwei goldene Kronen, die aus rechteckigen, durch Scharniere verbundenen, mit Reliefdarstellungen gezierten Tafeln bestehen, zu nennen, offenbar Überreste eines Kopfschmuckes aus dem Bereiche der syrisch-phönikischen oder kyprisch-phönikischen Kunst.
Als ägyptische Schmuckstücke seien ein großer Ohrring (Nr. 38) und ein goldener Siegelring mit dem Bilde der säugenden Kuh (Nr. 1), als Werke griechischer und etruskischer Goldschmiede eine große Goldperle aus der zweiten Sammlung Gans (Nr. 98), eine mit geometrischen Mustern gezierte altetruskische Fibel (Nr. 92) und der Fingerring mit Kybele auf dem Löwengespann, eine griechische Arbeit klassischer Zeit (Nr. 2) hervorgehoben.
Die griechischen Ohrgehänge der klassischen und hellenistischen Epoche sind mit guten Beispielen vertreten. Wir nennen den Ohrschmuck, des-

sen Anhänger Eros darstellt (Nr. 47), und die etwas jüngeren Gehänge mit Granateinlagen und musizierenden Eroten als Hängegliedern (Nr. 49).

Vom Schmuck der römischen Kaiserzeit fallen eine Anzahl Halsketten auf, bei denen Glieder aus Golddraht mit bunten Steinen oder Glasperlen abwechseln. Im Gegensatz dazu stehen etwa gleichzeitig entstandene Schmuckgegenstände, die ganz auf Buntheit verzichten und nur durch Gestaltung und Glanz des Goldes wirken, wie ein Paar Armreifen mit Schlangenköpfen (Nr. 87), die traubenförmigen Ohrgehänge (Nr. 71), der Ring mit dem Erinnerungszeichen des Ohres (Nr. 31), ein zweiter mit dem Bilde des Kaisers Alexander Severus (Nr. 30).

Nur noch in einem zweiten Exemplar bekannt ist die vierfache Halskette mit den gerahmten römischen Kaisermünzen als Anhängern (Nr. 111), die in Ägypten gefunden wurde. Ein Unikum dagegen ist das schöne goldene Gürtelschloß mit dem Kopfe Alexanders des Großen (Nr. 97), das wohl im Anfange des 3. Jahrhunderts n. Chr. entstanden ist. Aus der Spätzeit des Altertums stammen zwei bemerkenswerte Halsketten, deren Ornamente bereits auf die Völkerwanderungszeit hinweisen.

Nicht geringeren Umfang und Bedeutung nimmt die Gläsersammlung ein. Ein hervorragendes Beispiel ägyptischer Glaskunst ist eine zweihenklige Flasche mit linsenförmigem Körper aus opakem, dunkelblauem Glas und aufgelegten Bändern aus hellblauer, weißer und gelber Masse, eine Arbeit aus der zweiten Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr. (Nr. 164). In derselben Technik arbeiteten auch phönikische und orientalisch-griechische Werkstätten, die mit guten Beispielen vertreten sind und deren Formen sich bis in die römische Kaiserzeit weiter entwickeln.

Beispiele für eine andere Gattung bieten die sogenannten Millefiorigläser, bei denen die Bänder aus Glas nicht nur auf der Oberfläche liegen, sondern auch durch die Gefäße hindurchgehen. Sie wurden vorwiegend in Ägypten, meist von griechischen Werkstätten der späthellenistischen und der frühen römischen Kaiserzeit hergestellt. Die Sammlung Schiller besitzt eine Fülle dieser so hochgeschätzten Stücke, darunter einen größeren halbkugeligen Becher (Nr. 182), zwei niedrige Schalen (Nr. 186, 187), drei Tassen (Nr. 183 bis 185), ein Fläschchen (Nr. 190), vor allem aber zwei große flache Schalen (Nr. 188, 189).

Eine Rarität ist die Flasche in Gestalt der sitzenden Stadtgöttin von Antiochia mit dem Flußgotte Orontes zu ihren Füßen, eine gläserne Nachbildung der Erzfigur des Eutychides, die das Wahrzeichen der Stadt war (Nr. 315).

Es folgen: gläserne Gebrauchsgefäße mit rechteckigem Körper, darunter eine sogenannte Merkurflasche, ein Ölgefäß, auf dessen Boden die Figur des Mercurius als Werkmarke und die Anfangsbuchstaben des Fabrikantennamens in leichtem Relief erscheint (Nr. 307); gläserne Zierate und Schmucksachen wie Fragmente von Belagplatten; Fingerringe hellenistischer Zeit; Schmuckperlen aus vielen Jahrhunderten und Schmuckketten aus einer mit hellblauer Glasur überzogenen Glasfritte (N. 382).

Eine dritte Abteilung enthält reizvolle Werke griechischer Tonplastik in guten Beispielen. Es seien erwähnt: eine auf thronartigem Stuhle sitzende Gliederpuppe (Nr. 388); Knaben und schwebende Eroten tanagräischer Werkstätten, die den Einfluß praxitelischer Kunst deutlich machen; eine in den Mantel gehüllte Frauengestalt hellenistischer Zeit (Nr. 397).

Schließlich sind in der Sammlung Schiller noch Werke antiker Keramik zu finden, Arbeiten der schwarzfigurigen und der rotfigurigen attischen, unteritalisch-griechischen und früh-hellenistischen Gefäßmalerei und römischer Gefäßkunst des Rheinlandes.

Robert Zahn, der die Antiken der Sammlung Schiller mustergültig katalogisiert hat, bereitet eine eingehende Veröffentlichung der Sammlung vor.

S.

VERKAUF DER SAMMLUNG FIGDOR

Die bekannte Wiener Sammlung Figdor ist nach vielen Verhandlungen von einem Konsortium, an dessen Spitze der Berliner Kunsthändler Gustav Nebehay, ein gebürtiger Wiener, steht, erworben worden. Nach dem Tode der beiden Begründer der Sammlung, der Brüder Dr. Figdor, fiel die kostbare Sammlung mittelalterlicher und neuerer Kunst, die sowohl Skulpturen und Gemälde wie Möbel und Textilien umfaßte, durch Erbschaft an die Nichte der Sammler, die Gattin des Heidelberger Oberbürgermeisters Prof. Walz. Die Versuche, die Sammlung von Wien nach Heidelberg überzuführen, scheiterten an dem Einspruch der österreichischen Regierung, die die Ausfuhr national wertvoller Kunstschätze untersagte. Es ist jetzt durch Nebehay eine Einigung zustande gekommen, die dem österreichischen Staat die Erwerbung der national wertvollen Kunstwerke, darunter die Sammlung der Wiener Miniaturen, sichert. Über den Verkauf oder Versteigerung der übrigen Teile der Sammlung — es heißt, daß sie in Wien zur Versteigerung kommen wird — steht Endgültiges noch nicht fest.

S.

METROPOLITAN MUSEUM STUDIES

Dies der Titel einer neuen Zeitschrift des Metropolitan-Museums zu New York, die zum schon lange erscheinenden Bulletin des Museums die gleiche Stellung einnehmen soll, wie das Preußische Jahrbuch zu den amtlichen Berichten. Die Studien, deren erstes gut ausgestattetes und reich illustriertes Heft vorliegt, werden halbjährlich ausgegeben werden. Das erste Heft enthält aufschlußreiche

Salbfläschchen. In der Form des Sitzbildes der Stadtgöttin von Antiochia. 2.—3. Jahrh. n. Chr.
Kat.-Nr. 315 der Sammlung Baurat Ad. Schiller, Berlin / Versteigerung am 19./20. März bei Rud. Lepke, Berlin

Beiträge über indische Seidenmalereien des 17. Jahrhunderts, über die Bemalung griechischer Marmorskulpturen, über einige Möbel Rieseners, über Emailarbeiten des Gottfried von Clairvaux und seiner Schule aus dem Besitz der Sammlung Morgan, über datierte persische Fayencen und Textilien u. a. S.

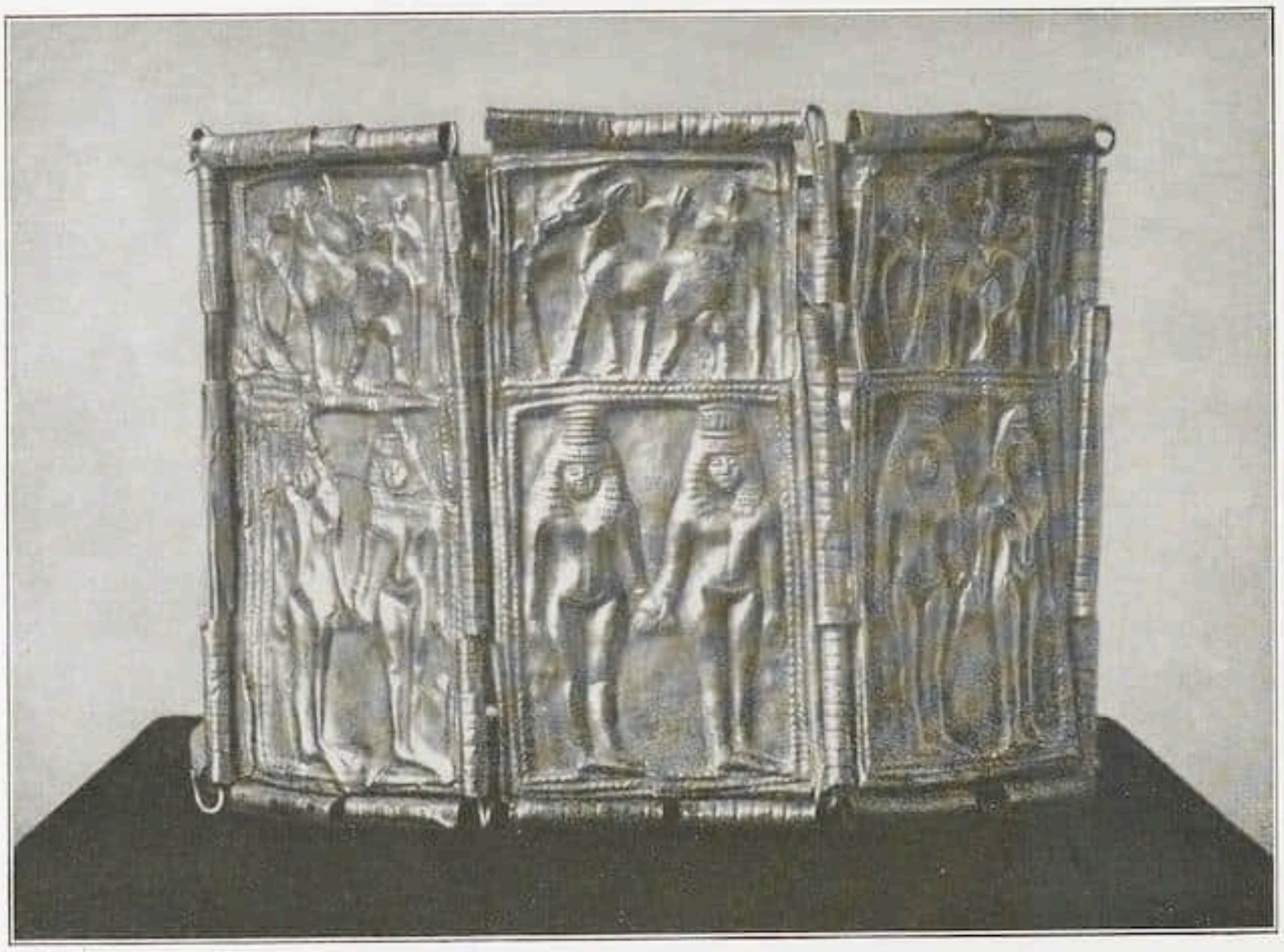
FEUERBACH-AUSSTELLUNG

Generaldirektor Dr. Dörnhöfer bereitet für München aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstags von Anselm Feuerbach (1829 bis 1880) eine umfassende Gedächtnisausstellung für München vor, die alle namhaften Werke aus Museums- und Privatbesitz vereinigen wird. Auch die Nationalgalerie wird sich an dieser Ausstellung beteiligen. B

DIE FRANZÖSISCHEN MALER DES DIX-HUITIÈME

Unter der Leitung von Louis Dimier beginnt soeben bei G. van Oest in Paris eine auf zwölf voluminöse Bände berechnete Geschichte der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts zu erscheinen, die eine seit Jahrzehnten schmerzlich empfundene Lücke endlich schließen wird. Der Titel des Ganzen lautet »Les peintres français du XVIIIe Siècle. Histoire des vies et catalogue des Ouevres.« Mitarbeiter sind u. a. Robert Brun, Emile Dacier, Georges Huard, Jean Messelet, Maurice Raimbault, Louis Réau, Charles Saunier und die Damen Bataille und Duportal.

Der erste Groß-4°-Band im Umfang von 401 Seiten und 54 Tafeln ist soeben erschienen und behandelt sechzehn Einzelbiographien mit Oeuvre-



Syrisch-phönikisch Goldkrone. 8. Jahrh. v. Chr.

Kat.-Nr. 106b der Sammlung Baurat Ad. Schiller, Berlin / Versteigerung am 19./20. März bei Rud. Lepke, Berlin

katalog und allen erreichbaren bibliographischen Angaben. Es behandeln u. a. Réau das Kapitel Watteau, Saunier über den Maler Lemoine, Dimier den Antoine Coypel, Dacier Gillot usf. Ein unschätzbares Handbuch für Sammler und Händler, über das im einzelnen noch zu sprechen sein wird. Der Subskriptionspreis des Bandes beträgt nur 200 Franken und ist erstaunlich niedrig zu nennen.

B.

EIN NEUES MUSEUM IN FLORENZ

Im Palazzo Riccardi in Florenz wird ein Medici-Museum eröffnet, das in vier Räumen Bildnisse, Dokumente und Gegenstände aus dem früheren Besitz der Medici in Originalen und Reproduktionen vereinigen wird. Darunter werden die Bildnisse, die bisher im Gange zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti hingen, zu sehen sein. h

VITALE BLOCH & CO.

Diese jüngste Firma am Berliner Markt und im »Quartier Tiergarten« hat soeben in der Victoriastraße 33 ihre Kunsthandlung eröffnet. Man sieht dort einige künstlerisch hochwertige Bilder der italienischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts, ein paar interessante primitive Niederländer und einige Holländer des 17. Jahrhunderts von Rang, auf die wir in anderem Zusammenhang noch zurückkommen. Dr. Vitale Bloch hat seiner Zeit den kleinen Vermeer gefunden, den er im Cicerone 1926 S. 357 veröffentlichte. n.

NEUE KATALOGE

Die Galerie Dr. Benedict & Co. legt ihren ersten Gemäldekatalog vor, der in 28 Abbildungen eine Anschauung von der Vielseitigkeit der von der Galerie vertretenen Gebiete vermittelt. Es sind vor allem die Neuerwerbungen der letzten Zeit reproduziert, Werke italienischer, deutscher, niederländischer und französischer Schulen des 14. bis 18. Jahrhunderts. Genannt seien u. a. die von uns im vorigen Jahre S. 774 publizierte Madonna auf dem Blumenteppich in der Richtung des Stefano da Zerio, das um 1550 entstandene Bildnis eines alten Herrn von Tizian, ein heiliger Christophorus von Cranach (vgl. ebenfalls Cicerone 1928, S. 774), die Vorstudie zu dem Bildnis der Maria von Brandenburg von Peter Gertner, der um 1530 in München tätig war, das Bildnis eines bärtigen Mannes mit Handschuhen von Joos van Cleved. Ä., das 1606 in Genua gemalte Bildnis der Brigitte Spinola von Rubens, das voll bezeichnete und 1674 datierte Schimmelgespann auf überschwemmtem Weg von Jan Siberechts, eine voll signierte und 1648 datierte Weidelandschaft von Potter (vgl. Cicerone 1927, S. 597), ein Wasserfall von Jacob Ruisdael, ein Prunkstilleben von Beyeren. Hoffentlich werden diesem Katalog, der den Kunstfreunden ein willkommenes Studienmaterial bietet, weitere gleicher Art folgen. S.

ZUR SPÄTZEIT DES JACOB CORNELISZ

VON KURT STEINBART

In meiner Schrift über die Tafelgemälde des Meisters aus Amsterdam habe ich darzulegen versucht, wie Jan van Scorel, ungefähr 1524 aus Italien zurückgekehrt, auf seinen alternden, einstigen Lehrer Einfluß gewann[1]. Zwar ist diese These unwidersprochen geblieben, doch scheint sie so wenig Allgemeingut geworden zu sein, daß ein Anlaß zu neuer Bestätigung gelegen kommt.

Unter den zahlreichen, seit 1922 bekannt gewordenen Gemälden des fruchtbaren Künstlers beansprucht im Hinblick auf genannten Gesichtspunkt eine kürzlich aus dem Brüsseler Handel hervorgezogene und in Berliner Privatbesitz übergegangene kleine Tafel »Christus in antiker Halle« besondere Beachtung (Abb. 1)[2]. Die stehende Gestalt des

[1] Straßburg, J. H. Ed. Heitz. 1922. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 221.

[2] Plattengröße 38,5 : 26,4 cm; Bildgröße 37 : 24,7 cm. Die aufgelegte Farbfläche deckt also nicht das ganze Holz und läßt einen gleichmäßig herumlaufenden Rand frei.

Abb. 1. Jacob Cornelisz Christus in antiker Halle, ca. 1526
Bes.: Dr. Große, Berlin

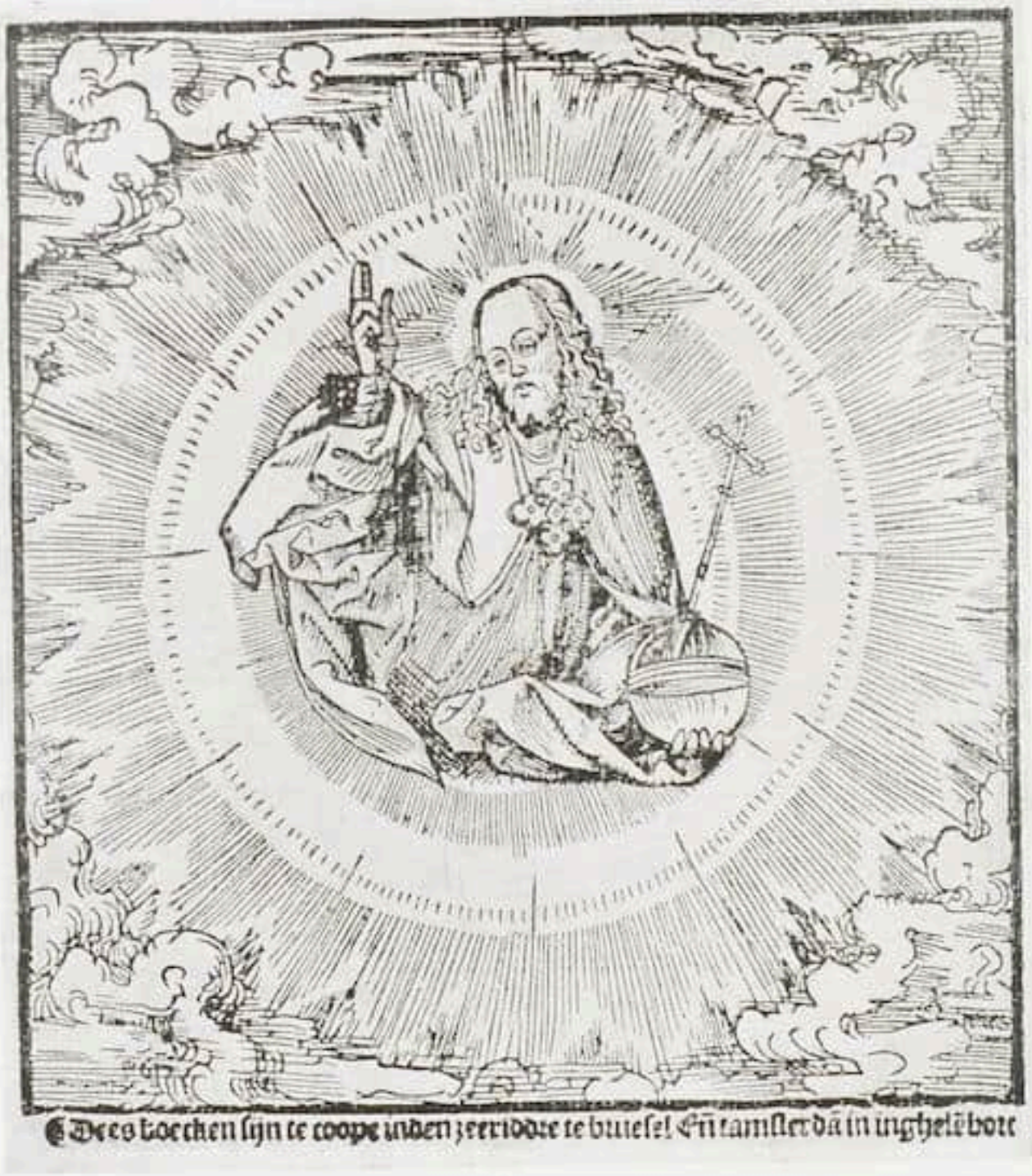


Abb. 2. Jacob Cornelisz Christus in Wolken. Holzschnitt, ca. 1518

Heilands mit der Weltenkugel in der Linken, während die Rechte zum Segen erhoben ist, umhüllt ein grau-blaues Untergewand, zu dem der weinrote Mantel angenehm kontrastiert. Die Säume desselben sind golden ornamentiert, die Folie gibt ein Tuch in Goldbrokat ab. Oben dehnt sich eine flüssig gemalte Landschaft mit grünkörnigem Baumlaub. Unterhalb der linken Säulen ist die übliche Signatur, das heißt die Handmarke zwischen den Anfangsbuchstaben des Vornamens und der Stadt Amsterdam deutlich lesbar. Die Tafel ist bis auf kleine Partien erhalten.

Sind Signaturen auf Holzschnitten bis 1507 zurückverfolgbar, so auf Gemälden nur bis 1523 (Kasseler Allerheiligen-Triptychon). Allein schon diese Tatsache spräche für die letzte Periode. Weitere Stilmerkmale gestatten ein Hinaufschieben um einige Jahre. Die Landschaft geht mit der des Stuttgarter Altares von 1526[1] und 1530 überein, die glasige Schönheitsnorm des Kopftypus Christi klingt mit der des Aachener Heilands zusammen, vertriebene helldunkelnde Töne, die bunte Lokalfarbigkeit der ersten und zweiten Etappe ersetzend und die Komposition einend, sind auf der Tafel »Saul und die Hexe von Endor« (Amsterdam, dat. 1526) und auf anderen von mir spät angesetzten Gemälden (Kreuzigungen in Gent; Brüssel, Ruffo) zu finden. Die Entstehungszeit des Christusbildes muß demnach um 1526 liegen. Wie stark sich Cornelisz, soweit das überhaupt bei seinem begrenzten Register und stereotypen Schaffen möglich war, gewandelt hat, ist durch Vergleich mit einem Holzschnitt (Abb. 2)

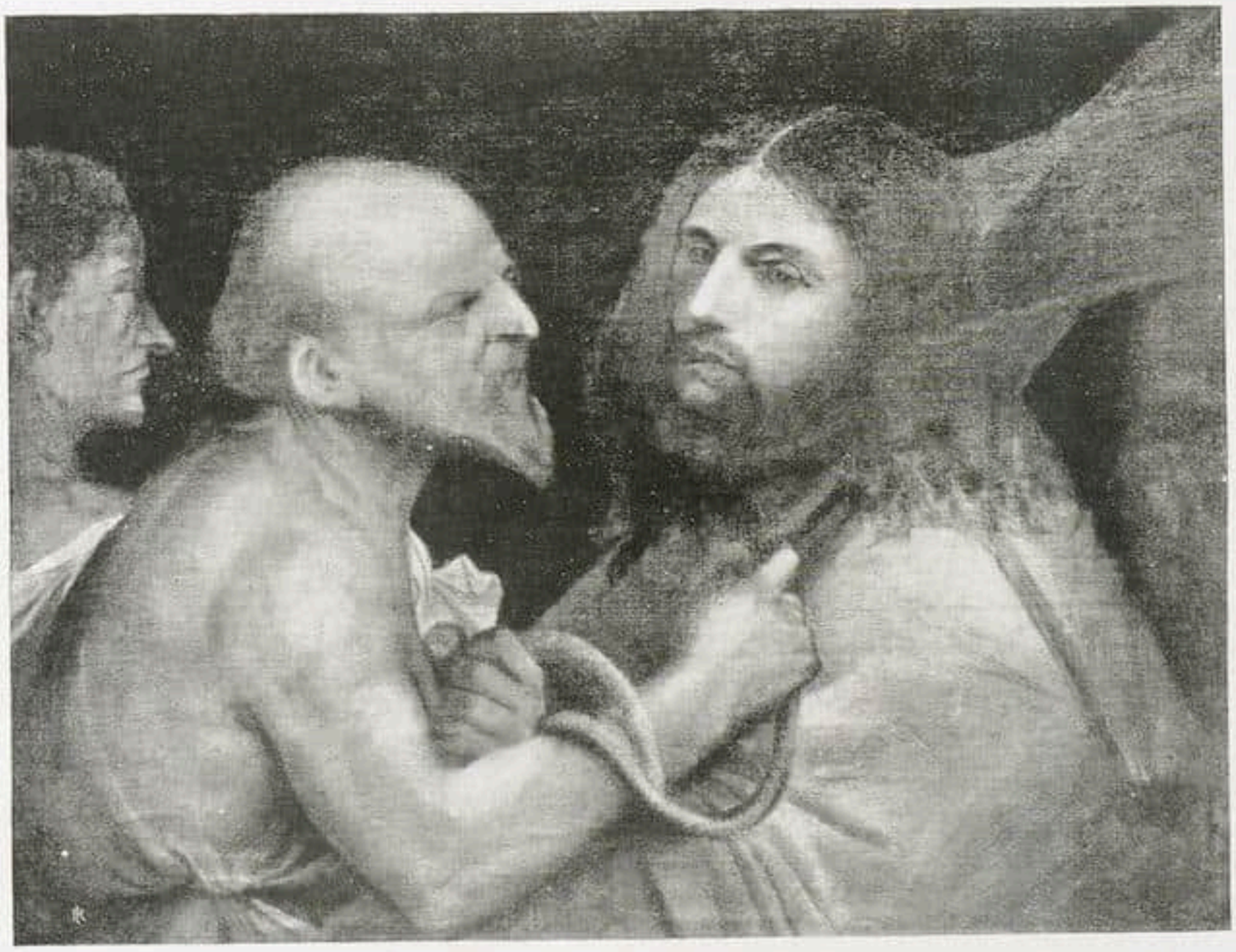
[1] Der Katalog der Stuttgarter Gemäldegalerie von 1917 (S. 17) bezeichnet diese am Saum des Madonnenmantels befindliche originale Zahl aus mir unerfindlichen Gründen fälschlich als apokryph.

seiner Hand gut erkennbar, der in einem 1518 zu Brüssel erschienenen Buche figuriert und alle Eigenschaften der Blätter des zweiten Jahrzehntes trägt[1]. Der geistige Habitus eines derbbäuerischen Christuskopfes hier und dort! Und dennoch nicht nur aus anderer Technik erklärbar: Im Holzschnitt etwas Klotziges, Kantiges, Struppiges, demgegenüber im Bilde beabsichtigte Schönlinigkeit und Glätte. Auch ist der gotische Knick des Hauptes zugunsten einer starren Vertikale mit betonter Frontalität aufgegeben. Das Material des Holzes liegt diesem Meister mehr als das Element der Farbe. Ja, man darf füglich betonen, daß seine Schwarzweiß-Blätter eine stärkere farbige Lebendigkeit atmen als die Tafelbilder.

Vielleicht spürte er diesen Mangel in der Handhabung des Pigments und fühlte sich um so eher zur illusionistischen Technik Scorels hingezogen. Wohl kreiert Cornelisz noch vor der Rückkunft des Schülers 1524, dem Datum der Salome im Haag, selbständig das in der Zeit liegende antik-moderne Konglomerat, Niederschlag dürftiger italienischer Einfuhrprodukte, doch liegt in der Hintergrundslandschaft seine alte, trockene Sprödigkeit beschlossen. Hier auf dem zur Diskussion stehenden Bilde greift auf einmal eine Hand zum Pinsel, die Scorel zu führen scheint. Das Laub der Baumkronen mit getupften, randartigen Lichtern, die zart hingewischten Berge mit weißlichen Tönen, die überglitzerten Medaillons der Hallenwände verraten derart überzeugend die Beeindruckung durch Scorel, daß ein Zweifel ausgeschlossen ist, unter welchem Signum die Endspanne des 1533 Verstorbenen steht.

Für Holland war Scorel der erste, der das damals alleinseligmachende Heil der Kunst an der Quelle studiert hatte. Er galt der Heimat als Lichtbringer, ihm schlugen die Herzen der alten und jungen Generation entgegen. Während die Jüngeren, die Heemskerck, Buys, Aertgen, Swart, Vermeyen, Lombard unter seiner Ägide entscheidende Antriebe erfuhren, indem sie jedenfalls zeitweise seine luminaristische Manier imitierten, um später in offener Absage die plastische Weise auf ihre Fahne zu schreiben, fällt auf Jakob Cornelisz nur ein matter Abglanz Scorelschen Wesens. Es konnte den innersten Kern eines Kleinmeisters nicht berühren, der zu tief im 15. Säkulum wurzelte, als daß er nachgiebiger der neuen Strömung hätte Rechnung tragen können.

[1] Ximenes de Prexano, Pedro, Dat licht der kerstene. 20. nov. 1518. Brüssel, Thomas van der Noot. Ohne Angabe des Urhebers bei Wouter Nijhoff, L'art typographique dans les Pays Bas, Tom. II, La Haye 1926, reproduziert. Diese unglückliche Publikation enthält im übrigen viele Holzschnitte des Amsterdamers, die mit den wenigen bisher beschriebenen und vielen anderen mir bekannten Stücken ein recht stattliches œuvre ergeben, dessen endgültige Zusammenstellung ich mir angelegen sein lasse.



Giorgione — Kreuztragung in San Rocco, Venedig

EIN BILDNIS DES GIORGIONE

VON RAIMOND VAN MARLE

Das hier reproduzierte kleine Bildnis eines jungen bärtigen Mannes ist meiner Ansicht nach eine Arbeit von Giorgio Barbarelli, genannt Giorgione[1].

Obschon wir über das Leben dieses Meisters außerordentlich schlecht unterrichtet sind und es sozusagen keine datierten Bilder von ihm gibt, ist es doch klar, daß er in der venezianischen Malerei den Übergang von Giovanni Bellini zu Tizian bildet. Es scheint mir deshalb festzustehen, daß als seine früheren Werke jene zu gelten haben, die den Einfluß Bellinis am deutlichsten zeigen wie z. B. sein Hauptwerk die »Madonna mit Heiligen« in Castelfranco, die »Philosophen« in Wien oder die »Feuerprobe des Moses« und das »Urteil des Salomo« in den Uffizien. Hingegen erkennen wir Giorgione als direkten Vorläufer und Lehrer Tizians in Gemälden, wie das Porträt des Brocardo in der Galerie von Budapest, im Hirten in Hampton Court, der »Madonna mit Heiligen« in Madrid und vor allem in dem kreuztragenden Christus in San Rocco zu Venedig, mit dem das hier veröffentlichte Porträt die größte Ähnlichkeit zeigt.

Über die Zuweisung von gewissen Bildern an Giorgione oder Tizian gehen die Meinungen auseinander und verschiedene Gemälde wurden zu einer Zeit Giorgione, zu einer anderen Tizian zugeschrieben. Im allgemeinen bin ich der Ansicht, daß die umstrittenen Stücke in der Mehrzahl Arbeiten des Giorgione sind. Eine Ausnahme mache ich im Hinblick auf die »Ehebrecherin« in Glasgow, welche gewöhnlich als Giorgione

[1] Das Bildchen ist auf Leinwand gemalt. 26 : 21 cm groß. Aus der Zurichtung der Leinwand geht deutlich hervor, daß das Gemälde nie größer war und es sich also nicht um ein Fragment handelt.

Giorgione — Männliches Bildnis. Leinwand 26 : 21 cm
Sammlung Goudstikker, Amsterdam

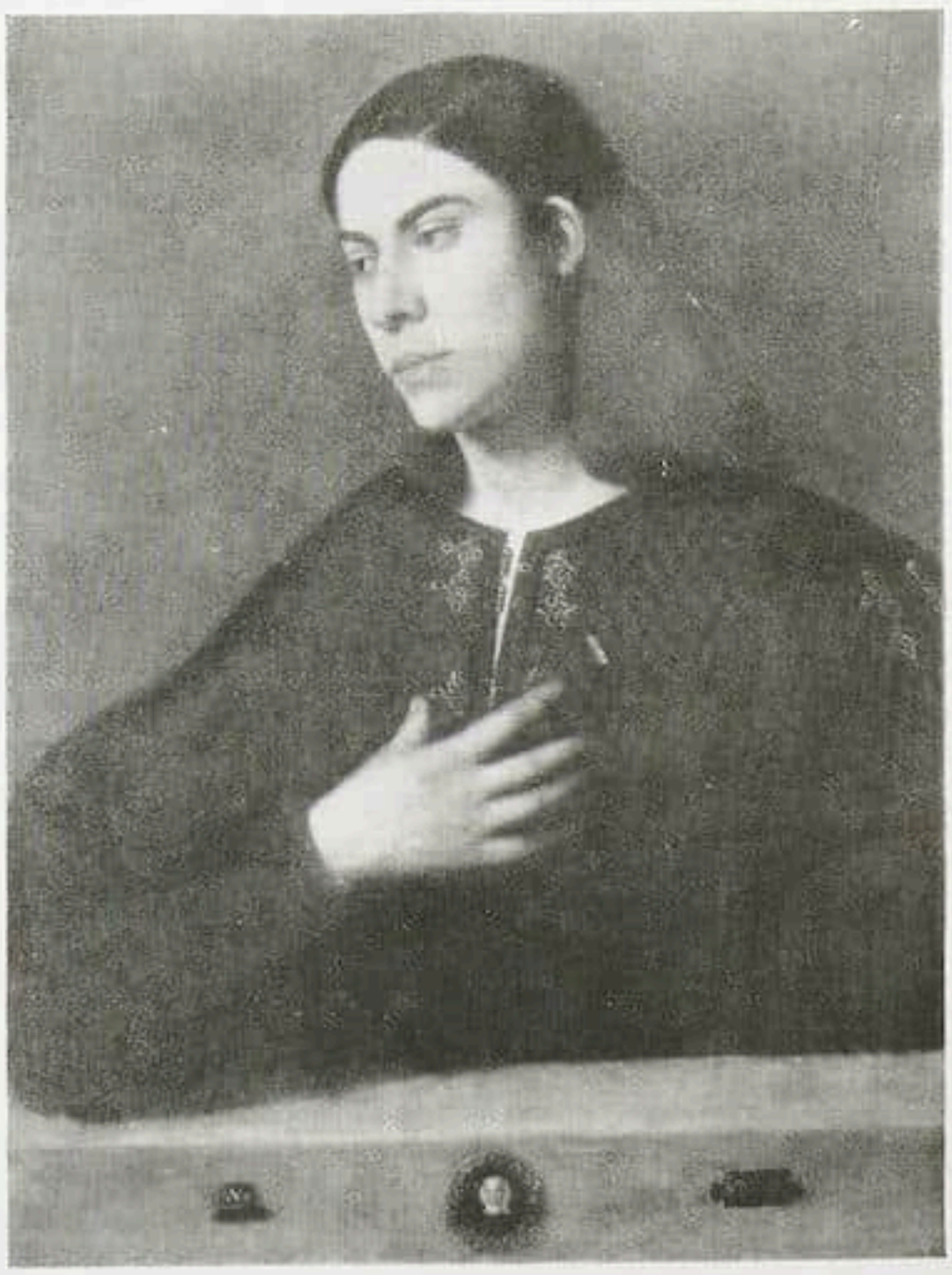
gilt, aber unlängst von Berenson mit guten Gründen als eine Arbeit Tizians nachgewiesen wurde. Am überzeugendsten spricht für diese Zuweisung der Geist des Bildes, die Unruhe und fast stürmende Bewegung, und bei Betrachtung gerade dieses Momentes erinnert man sich an das, was Warburg über die Bewegung als Charakteristikum der Kunst der Renaissance sagt.

Die Figuren des Giorgione sind still und fast ohne Bewegung und zeigen ausnahmslos das Verträumte und jenen lyrischen Zug, der uns auch bei dem hier reproduzierten Porträt im Besitz von Herrn Goudstikker auffallen. Bei Giorgione findet man — auch in seinen Spätwerken — einen deutlichen Anklang an die Kunst des 15. Jahrhunderts

und gerade das ist es, was uns den großen Unterschied zwischen seiner Kunst und jener der Tizian, Sebastiano del Piombo und anderer Maler verdeutlicht, deren Arbeiten so oft mit jenen des Giorgione verwechselt wurden.

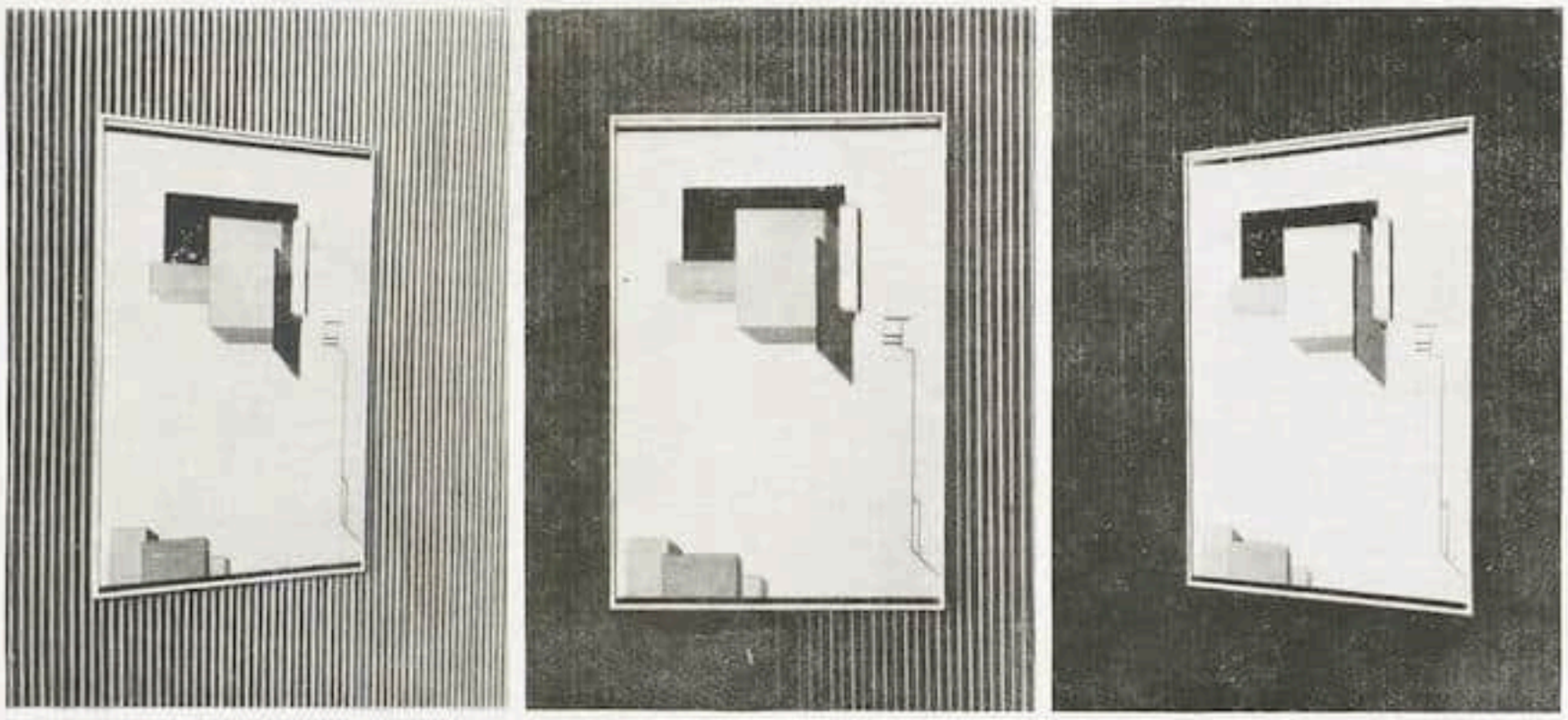
Sehr charakteristisch für diesen ist bei unserem Bild die Geste des Dargestellten, die man ziemlich ähnlich auf dem Porträt in Budapest wiederfindet. Sie ist wie eine Gebärde von Insichselbstverschlossenseins, eine Abweisung dessen, was außerhalb dem eigenen Menschen steht. Die gleiche Form der etwas abgeriebenen Hand sieht man auch auf dem Bildnis des Malteser Ritters in den Uffizien. Wir treffen Typen wie die des hier dargestellten Mannes im »Concert champêtre« des Louvre; aber wie gesagt, technisch gesprochen, zeigt das Gemälde noch mehr Übereinstimmung mit der Kreuztragung in San Rocco.

Bei Betrachtung dieses kleinen Meisterstückes erinnert man sich an verschiedene Stellen aus Justis Werk über Giorgione. So findet man hier in hohem Maße das, was Justi als die »Abstufung des Lichtes« preist und unser Gemälde scheint mir eine schöne Illustration zu seinem Ausspruch: »Oberflächliche Betrachtung mag sich täuschen lassen durch Nachahmung des Verfahrens bei Cariani oder Sebastiano: ihren Werken fehlt immer die besondere Durchgeistigung, die bei Giorgione den malerischen Vorgang restlos durchlebt«.



Giorgione — Bildnis des Brocardo

Museum der Schönen Künste, Budapest



»Raum der Abstrakten« in der Gemäldegalerie des Provinzialmuseums in Hannover
(Aufnahme nach Angaben Lissitzkys)
Die Aufnahme zeigt relativ deutlich die Auflösung des Wandcharakters durch die Verkleidung mit Eisenbändern. »Proun« von Lissitzky auf dem neuartigen Hintergrund von drei Seiten gesehen.

LEBENDIGES MUSEUM

VON SIGFRIED GIEDION

Die Kritik, die die ganze Kunst ergriffen hat, wird auch in den Museen historischer oder zeitgenössischer Malerei spürbar.

Es tauchen Fragen auf: Entspricht der Wert der Museen dem großen Anteil, den sie am Budget haben, das der Staat künstlerischen Zwecken zubilligt?

Es genügt nicht mehr, die Gegenstände kultiviert aufzustellen, ja selbst die kühnen Bildbestimmer und die glücklichen Hände, die Meisterwerke in vergessenen Depots entdecken, haben heute keine Alleinberechtigung mehr. Wir verlangen auch vom Museum noch ein Übriges: Lebendigmachen des Kunstbesitzes!

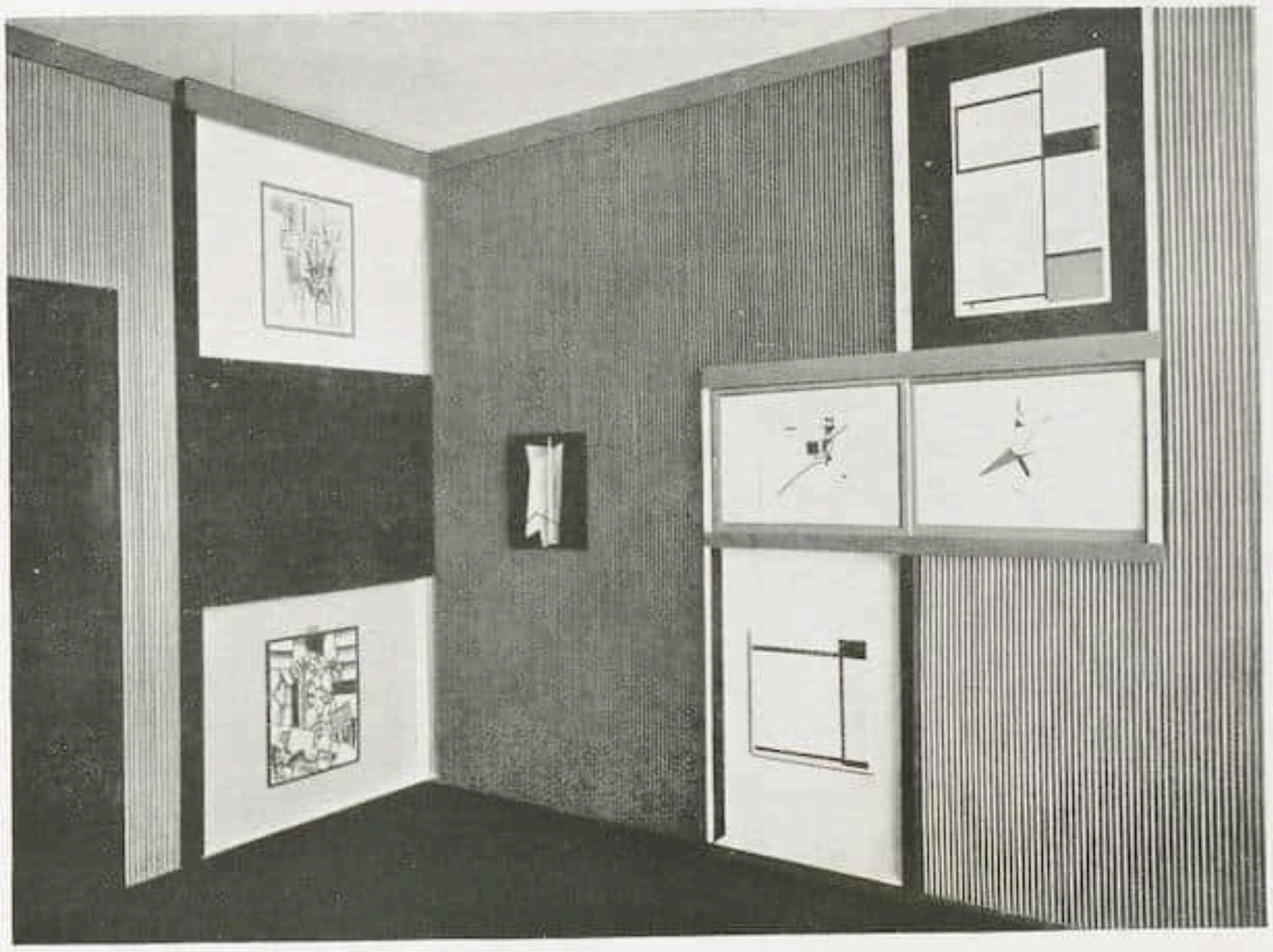
Im 19. Jahrhundert hatten die Museen leichten Stand, da man den ästhetischen Wert in seiner Isolation schätzte. Heute, da diese Ansicht ins Wanken gerät und wir von allen Dingen eine gewisse Eingliederung ins Leben verlangen, wird die Stellung zu Museum und Historie eine andere. Man wird genötigt sein, jene Seiten der Vergangenheit hervorzuheben, die die lebende Generation angehen. Geschieht dies nicht, so wird man früher oder später die Museen in ihrer jetzigen Gestalt als einen toten und zu schweren Besitz empfinden.

Einfacher stellt sich die Frage bei den Sammlungen für zeitgenössische Kunst. Man wird von jedem öffentlichen Institut dieser Art fordern, daß es ein »Versuchslaboratorium« einrichtet, eine Abteilung, die die im Augenblick zur Diskussion stehenden Kunstrichtungen zu Wort kommen läßt.

Selbst wenn sich keine größere Konstanz in der Entwicklung anbahnte, müßte dennoch an die Errichtung solcher »Laboratorien« gedacht werden.

Nichts ist uns heute widerwärtiger, als der sogenannte »Ewigkeitsstandpunkt«. Der Standpunkt »sub speciae aeternitatis«. Bekanntlich haben die Museumsleiter des vergangenen Jahrhunderts diesen Standpunkt durchwegs geteilt, um trotzdem der Zeitlichkeit zu verfallen.

Wir billigen nun bewußt dem Augenblick seine Lebensberechtigung zu, mögen die gekauften und natürlich nicht bloß ausgestellten Kunstwerke, auch nach einiger Zeit anderen Platz machen müssen. Die neuen Museen sollen zu einer lebendigen Chronik



Blick in den Raum der Abstrakten im Provinzialmuseum Hannover

Links: Unten Léger, oben Picasso, zwischen beiden eine verschiebbare Platte, die ein drittes Bild verdeckt. Auf diese Weise können Bilder sehr eng gehängt werden, ohne daß sie einander bei der Betrachtung stören.

In der Mitte ist an Stelle der üblichen Wandfläche eine Verkleidung mit enggereihten vertikalen Eisenbändern getreten, die senkrecht zur Wand gestellt sind. Diese Verkleidung wirkt optisch nicht mehr als Fläche. So bekommt die davor hängende Komposition von Moholy, die vor einer einfachen Wandfläche wie flach gebügelt erscheinen würde, für das Auge die räumliche Freiheit, die sie braucht.

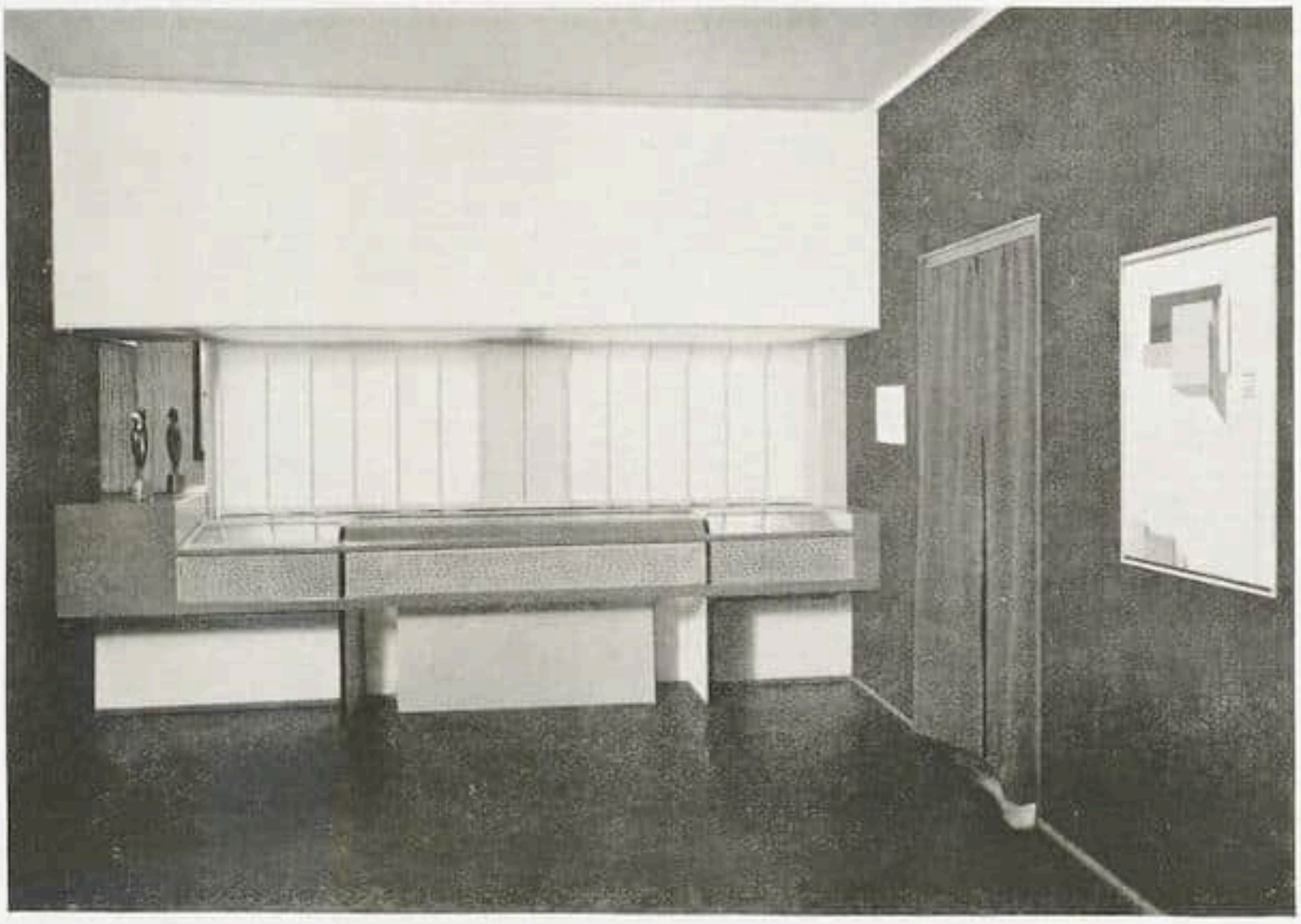
Rechts: Zwei Aquarelle von Lissitzky in verschiebbaren Wechselrahmen. Dahinter liegen zwei weitere Blätter, die sichtbar werden, wenn man den Rahmen nach rechts oder links schiebt. Darüber und darunter auf glatter schwarzer und weißer Wandfläche zwei Arbeiten von Mondrian

der Zeit werden und die Dinge zeigen, so lange sie noch in Bewegung sind und nicht erst, wenn sie anfangen, im historischen Sarg zu liegen. Es ist klar, daß es dazu Urteil und sensible Hände braucht und einen Instinkt, der weiß, worum es wirklich geht. Einen ausgezeichneten Vorstoß in dieser Art stellt der »Abstrakte Raum« der Gemäldegalerie im Provinzialmuseum in Hannover dar, der der Initiative des Direktors Alexander Dorner zu danken ist.

Der große Komplex der ABSTRAKTEN MALEREI[1] ist von besonderer Wichtigkeit, da er vor allen andern das neue Sehen und die neue Optik unserer Zeit gebildet hat. Es war immer eine der wichtigsten Aufgaben der Malerei, das SEHEN, das einer bestimmten Entwicklung entspricht, zuerst zu formulieren. So hat etwa die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts in ihren Landschaftsbildern die Unendlichkeit

[1] Einen Wegweiser durch das komplizierte Gebiet gibt das Buch: »Die Kunstismen«, von Lissitzky und Hans Arp, Eugen Reutsch Verlag, Erlenbach-Zürich, 1925, das gleichzeitig eines der vorzüglichsten Beispiele der neuen Typographie darstellt, die seither in jeden Prospekt gedrungen ist.

Wir haben in Heft 2 gemeldet, daß die Stuttgarter Ausstellung DER STUHL nach Frankfurt kommt. Es ist durchaus kennzeichnend, daß der Holländer Mart Stam in Frankfurt in diese Ausstellung eine Kollektion von Piet Mondrian hängt. Die neue Architektur verhält sich nur gegen die sogenannte »PEINTURE« ablehnend, nicht gegen eine ihr homogene Optik!



Fensterwand im »Raum der Abstrakten« im Provinzialmuseum Hannover
Beiderseits der Heizung die Vitrinen, die vom Besucher gedreht werden können und so vier Schauflächen zeigen, statt — wie bisher üblich — eine. Links eine Plastik von Archipenko, die vor einer Spiegelfläche steht.

des Horizonts erobert, bevor die Architektur in Frankreich ihre Alleen und Gartenparterres in einem optischen Unendlich enden ließ.
Und heute: Ehe das neue Bauen das Gesicht der Städte verändert hat und zeigen kann, daß die kompakten Straßenwände des Barock — mit ihrer klaren Scheidung von Straße, Straßenwand und Straßenraum — ebenso endgültig zerschlagen sind, wie das festungsmäßig in sich geschlossene Haus, weist die abstrakte Malerei in ihren vielfachen Schattierungen darauf hin, daß es keinen abgegrenzten Raum mehr gibt und an seine Stelle ein neues System von BEZIEHUNGEN und DURCHDRINGUNGEN getreten ist.
Für die Einrichtung des »Abstrakten Raumes« im Museum zu Hannover hat Alexander Dorner EL LISSITZKY berufen, der in den »ISMEN« seine eigenen Bilder mit den Worten umreißt: »Umsteigestation von Malerei zu Architektur«. — Bereits in der internationalen Gemäldeausstellung Dresden 1926 hatte Lissitzky, allerdings mit einfacheren Mitteln, einen Versuch gemacht, einen Raum für abstrakte Bilder zu gestalten.
Die Wandfläche erscheint aufgelöst, vor sie tritt eine Verkleidung aus enggereihten vertikalen Eisenlamellen (in Dresden waren es schüttere Holzlatten), die senkrecht zur Wand stehen. Diese Lamellen, ungefähr 5 cm breit, werfen nun vertikale Schattenrinnen und entmaterialisieren die Wand bis zur völligen Ungreifbarkeit. Man kann heute noch in katholischen Gegenden an vielen Bauernhäusern Heiligenbilder aus bemalten gläsernen Lamellen sehen, die sich für den vorübergehenden Beschauer abwechselnd zusammenfügen und zersetzen. Lissitzky nimmt — vielleicht unbewußt — die barocke Tradition auf und übersetzt sie ins Abstrakte. Vor der irrationalen Fläche hängen nun die Kompositionen Lissitzkys oder Moholys, die erst in dieser schwebenden Atmosphäre das Leben entfalten können, das in ihnen steckt.
Zeitweise wird die Reihung der Lamellen unterbrochen und vor weißem oder schwar-

zem Grund tauchen die ruhigen Flächenelemente der Bilder des Holländers Mondrian auf. Im Hintergrund läßt eine verschiebbare schwarze Platte die Bilder Picassos oder Légers voneinander isolieren und einzeln betrachten.
Die Lichtzufuhr an der Fensterseite wird durch vertikale weiße Stofflamellen geregelt. Drehbare Vitrinen, trommelförmig, mit horizontaler Achse — und Bildern von Hans Arp, Kurt Schwitters und anderen — sind so angeordnet, daß immer nur ein Bild sichtbar wird. Seitlich gestattet ein Spiegel, eine Plastik von Archipenko mit einem Blick, simultan, von vorn und rückwärts zu erfassen.
Es zeigt sich, daß auch Museen keineswegs tote Angelegenheiten sein müssen, es kommt nur auf die Hand an, die den Griff hat, die Materie zu beleben.
Gerade in Deutschland, in dem lange Zeit der Expressionismus als die neue Malerei galt, ist es wichtig, daß einmal eine staatliche Stelle sich der Zeit erinnert, in der wir leben und den ganzen Fragenkomplex aufrollt, den die abstrakte Malerei in sich schließt[1].
Noch im Laufe dieses Jahres wird ein großes Schweriner Kunstinstitut alle Bewegungen, die das neue Sehen, die neue Optik unserer Zeit gebildet haben, nebeneinander aufreihen. Von einer derartig programmatischen Veranstaltung ist eine große Befruchtung zu erhoffen.

[1] Es handelt sich nicht nur um »abstrakte« Malerei allein; es handelt sich um den großen Komplex des neuen SEHENS unserer Zeit vom Kubismus bis zum Surréalismus. Vor kurzem gab Ozenfant bei Jean Budry in Paris eine größere Publikation heraus: ART. Dort wird auf außerordentlich suggestive Weise der innere Zusammenhang dieser Bewegungen mit dem Leben klargemacht, und zwar an Hand raffiniert gewählter photographischer Dokumente. Erinnert sei auch an das im letzten Jahr herausgekommene Buch von André Breton: »LA PEINTURE SURRÉALISTE«. Breton, der Wortführer des Surréalismus, ist leider nur schwer lesbar in seinen historischen Äußerungen. — Schließlich gehört das Bauhausbuch des Picasso-Antipoden Albert Gleize »Kubismus« hierher, das nicht übersehen werden darf.

Vergoldeter Kelch aus der Nicolaikirche zu Ehrenfriedersdorf. Erste Hälfte des 15. Jahrh.

DIE AUSSTELLUNG »WERKE ERZGEBIRGISCHER GOLDSCHMIEDEKUNST« IM KÖNIG-ALBERT-MUSEUM IN ZWICKAU

Auf der Ausstellung sind etwa hundert Silberarbeiten zu sehen, die man aus allen Gegenden des Erzgebirges und des Vogtlandes zusammenholte. Als Gedanke reiht sie sich den Ausstellungen kunsthandwerklicher Gegenstände der früheren Jahrzehnte — es gab in Sachsen bisher drei große — an.

Das Ganze ist als Ergebnis einer langen, mühevollen Arbeit, der sich der Direktor des Museums Dr. Hildebrand Gurlitt und vor allem Dr. Schröder unterzogen, ein Erfolg. Das gewonnene Bild zeigt nach der kulturhistorischen Seite die Beziehungen dieses Landes nach außen, nach der entwicklungsgeschichtlichen des Kunsthandwerks gibt das Material vielfache Anregungen und Erklärungen. Die Qualität erreicht im Durchschnitt ein gutes Niveau.

Von besonderem Interesse ist die Gruppe der Abendmahlkelche. Der älteste von Frankenberg aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts hat noch eine spätromanische, fast halbkugelige Koppa. Seine Medaillons sind jeweils in ein charakteristisches Rund komponiert, das sich sehr ähnlich am Fuß des Kelches zu Rochsburg findet. Die gegossenen Medaillons weisen auf mechanisches Herstellungsverfahren nach vorhandenen Typen. Die Werk-

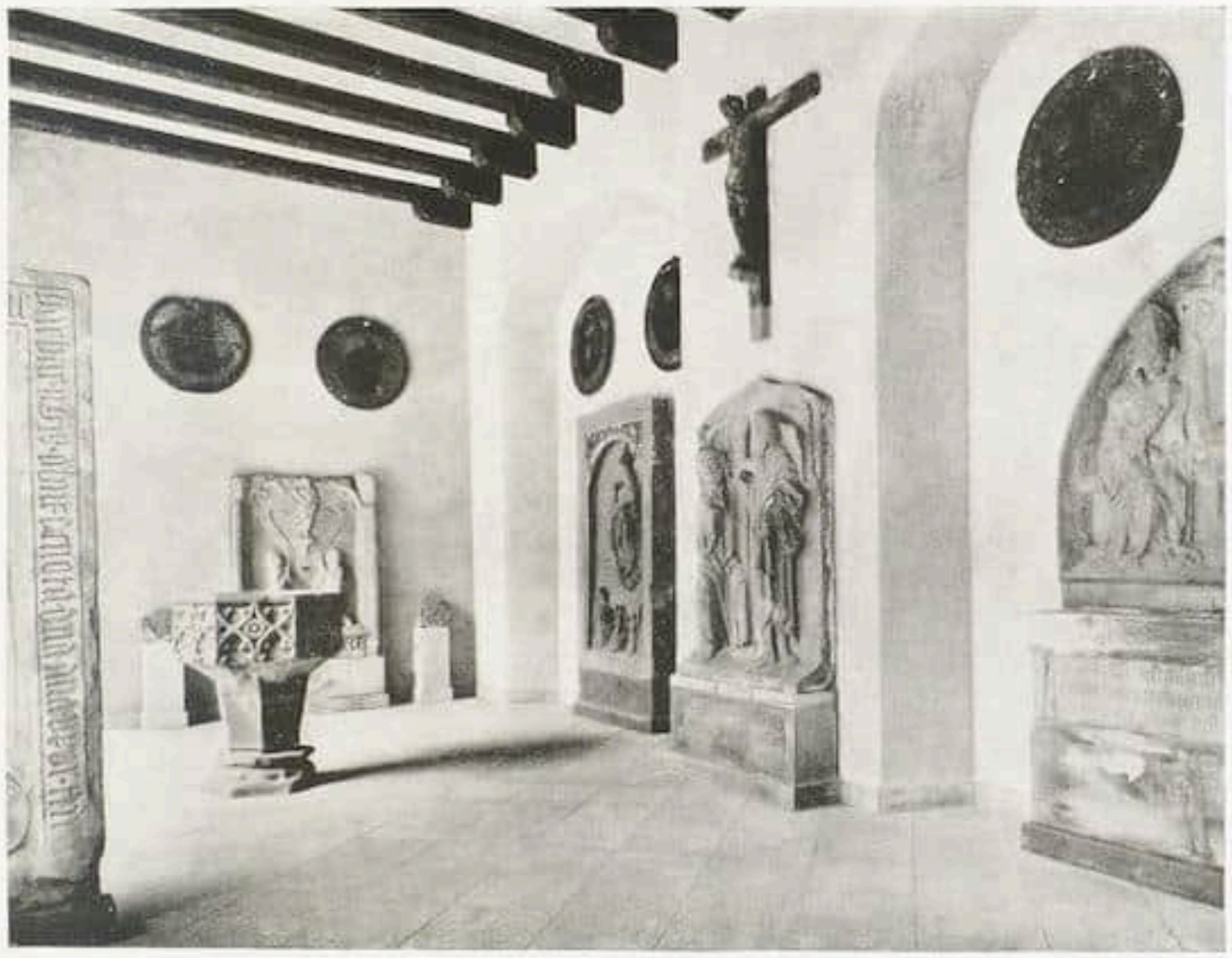
Vergoldeter Abendmahlkelch, um 1400, aus der Kirche zu Frankenberg

stattzusammenhänge dieses, wie auch der rein gotischen Kelche sind noch zu untersuchen. Unter ihnen sind mehrere mit emailliertem Fuß; darunter erscheint das ungarische Drahtemail in grünweißroten Schmelzfarben mit den charakteristischen Ranken und Blüten beim Ehrenfriedersdorfer Kelch. (Dieselbe Art z. B. am Kurschwert Friedrichs des Streitbaren mit böhmisch-ungarischem Wappen des Kaisers Sigismund 1425 im Historischen Museum in Dresden.) Ein entwickeltes Stadium des Drahtemails mit Schmelzfarben im Wechsel mit rein flächigen Emails zeigt der Kelch der Marienkirche in Zwickau vom Ende des 15. Jahrhunderts.

Eine Überraschung ist das große spätgotische Bergkristallkreuz mit Nürnberger Stadtmarke aus der Marienkirche in Zwickau, das die bedeutende Höhe des Bergkristallschnittes im Abendland um diese Zeit erweist. Die beiden herrlichen Becher aus dem Zwickauer Ratssilberschatz sind hinlänglich bekannt; beide tragen im Boden das Stadtwappen von Zwickau, einer die Jahreszahl 1474 in Email. Zwei Kannen und Leuchter in guten Renaissanceformen weisen auf Beziehungen zu Augsburg. An einheimischen Arbeiten ist vor allem der Pokal der Saigerhütte Grünthal i. Sa. 1625 zu nennen mit den Szenen aus der Erzverhüttung in Relief, Arbeit des Freiberger Meisters David Winckler. Den Pokal verwahrt heute das Grüne Gewölbe. Von Samuel Klemm in Freiberg, dem Verfertiger der Bergmannsgarnitur Kurfürst Johann Georgs II. im Grünen Gewölbe, stammt ein aufwendiger Abendmahlkelch. An Zwickauer Arbeiten des 17. Jahrhunderts fallen die Abendmahlkannen der beiden Weinmann auf und die Leuchterpaare J. S. Büttners. Die Liste der Meisternamen von Zwickauer Goldschmieden ist durch die Forschungen Dr. Schröders im Zusammenhang mit der Ausstellung von bisher bekannten drei auf sechsundachtzig angewachsen. Allein schon diese Zahl läßt neben noch vorhandenen Inventaren Rückschlüsse auf Bestände zu, mit denen die Zeit unbarmherzig aufgeräumt hat. Von Schneeberg und Annaberg werden denn auch kaum nennenswerte Arbeiten außer denen des Schneeberger Meisters WP gestellt, so bedeutend diese Städte durch den Bergbau seit den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts auch gewesen sind. — Ein eingehender Katalog von Dr. Schröder (mit 32 Abb.) sichert das Ergebnis der Wissenschaft.

W. Holzhausen

Vergoldeter Kelch aus der Nicolaikirche zu Ehrenfriedersdorf
Erste Hälfte des 15. Jahrhunderts



Neue Hofarkaden des Städtischen Museums in Erfurt

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNG DER NATIONAL GALLERY IN LONDON

Großes Aufsehen erregt die Neuerwerbung für die National Gallery eines fehlenden Teilstücks der Altartafel von Francesco Pesellino, die 1455 für S. Trinità in Pistoja vom Künstler bestellt wurde und nach dessen Tod, 1459, von Fra Filippo Lippi vollendet wurde. Schon seit 1863 besitzt die National Gallery den Mittelteil mit der Darstellung der hl. Dreifaltigkeit, und im Jahre 1917 kamen aus den Sammlungen Brownlow und Somers zugehörige Engelsfiguren hinzu. Einer der Seitenteile mit zwei männlichen Heiligen wurde bald darauf durch königliche Leihgabe angefügt, wozu jetzt das neuerworbene Gegenstück mit Figuren von SS. Zeno und Hieronymus hinzukommt. Bis auf die Predellenbilder ist also nunmehr das Altarwerk vervollständigt worden. Die Tafel war bislang im Besitze des ehemaligen deutschen Kaisers, und der Ankauf konnte mit generöser Unterstützung von Sir Joseph Duveen durch die National Art Collections Fund bewerkstelligt werden. Ein ungemein erfreulicher Ankauf und zugleich ein seltenes Beispiel der praktischen Rekonstruktion eines zergliederten Altarwerkes. K. T. P.

STÄDTISCHES MUSEUM IN ERFURT

Am 3. September sind im Erfurter Museum eine Anzahl neu eingerichteter Räume eröffnet worden. Man weiß, daß vor dem Kriege der Plan eines Museumsneubaues an anderer Stelle der Stadt bestand. Aber ich glaube, wir brauchen dem Schicksal diesmal nicht zu zürnen, das die Ausführung verhindert hat. Aus zwei Gründen: weil die deutsche Baukunst doch deutlich fortschreitet in den letzten Jahren und das gerade Überwundene für eine lebendige Sammlung als Rahmen vermutlich nicht glücklich wäre, und dann, weil dem Charakter der Erfurter Sammlung, wie er sich in den letzten fünfzehn Jahren herausgebildet hat, der alte Packhof am Anger wirklich angemessen ist. Die Sammlung ist in ihren Beständen mit Ausnahme der Galerie lokal und provinziell gebunden. Nachdem für die kirchliche Kunst der schöne gewölbte Hallenraum des Erdgeschosses 1921 neu gewonnen war, stand es wohl fest, daß ein Aufgeben des Gebäudes nicht mehr erwünscht sei. Von diesem Augenblick an mußte das Museum suchen, wirklich Herr im Hause zu werden, d. h. die Bibliothek aus dem zweiten Obergeschoß hinauszudrängen. Das ist noch nicht gelungen. Was jetzt der Öffentlichkeit übergeben wurde, will und kann nur als Abschlagszahlung gelten. Im Erd- und Dachgeschoß eines niedrigen Hofflügels des Gebäudes hat man Platz gewonnen. Im Erdgeschoß durch das Herausbrechen einer späteren Vermauerung von vier Arkadenböden (bei einem steht diese Arbeit noch aus) und im Dachgeschoß durch Verschalen der Dachsparren und das Einsetzen kleiner Fenster auf der dem Hof abgewendeten Seite. Dieser hat außerordentlich gewonnen. Von dem Hauptraum der neuen Hofarkaden gibt obige Abbildung ein Bild. Steindenk-

mäler, die im städtischen Bauhof seit Jahrzehnten lagerten, haben nun dort einen Ruheplatz gefunden, wo sie vor weiterer Zerstörung sicher und der Forschung zugänglich sind. — Im Dachgeschoß ist ein langgestreckter und ein kleiner Raum gewonnen worden. Im größeren sind Vitrinen wandschrankartig eingebaut, die — künstlich erleuchtbar — der Porzellansammlung Platz bieten. Ein besonderer Raum mit Fayencen geht noch im bisherigen Museumsbezirk voran. Beim Porzellan sind in Freivitrinen Glas- und Steinzeug untergebracht. Der kleine Schlußraum enthält Metallarbeiten und Möbel. Eine ausgezeichnete Auswahl der Erfurter Münzprägungen ist angefügt. — Nachdem fast das gesamte Kunstgewerbe sieben Jahre unzugänglich war, muß man die neue Lösung sehr begrüßen. Man stellt außerdem mit Vergnügen fest, daß auch hier, wie oft bei kleineren, aber vielseitigen Sammlungen, der Wechsel in den Neigungen der Sammlungsleiter der Sammlung zugute kommt. Dr. Herbert Kunze hat in den zwei Jahren seiner Amtstätigkeit die Sammlung der Thüringischen Fayencen so ausgebaut, daß sie keinen Vergleich mehr zu scheuen braucht. Unter den Neuerwerbungen sind so ausgezeichnete Stücke wie die zwei Dorotheentaler Windlichter, deren eines wir abbilden. Daß die Aufstellung keine endgültige sein soll, haben wir eingangs betont. Es sei deshalb auch die Frage der Gruppierung der Materialien nicht berührt. Aus anderem Grunde wird die Farbwahl nicht erörtert: hier scheint doch heute noch der subjektive Geschmack allzusehr maßgebend zu sein, als daß eine Erörterung fruchtbar wäre. — Daß zugleich mit den Kunstgewerberäumen einige neue Räume für Handzeichnungen dazugekommen sind, sei zum Schluß erwähnt. In kleinen Zimmern und bei zahlenmäßiger Beschränkung wird auch das Skizzenblatt immer seinen Reiz behalten, wie hier von neuem bestätigt ist. Das ausgestellte Material reicht vom Ende des 18. bis zum 20. Jahrhundert. Auswahl und Neuerwerbungen zeigen, daß im Erfurter Museum die durch Redslob begründete und von Käsbach stark betonte Teilnahme an der Kunst der Gegenwart zur festen Überlieferung geworden ist.

Schenk zu Schweinsberg

Fayence-Windlicht Dorotheenthal 1733
Städtisches Museum Erfurt

AUSSTELLUNG IM BURLINGTON FINE ARTS CLUB

Die Winterausstellung im Burlington Fine Arts Club umfaßt Gemälde, Möbel, Keramiken und Kunstgegenstände verschiedener Schulen und Zeiten. Eine interessante Gruppe in der Kategorie der Gemälde bilden sechs Tafeln, die alle Stoffe aus der Paris-Legende behandeln, und entweder auf Giorgione selbst oder verschollene Originale dieses Meisters zurückgehen. Sie sind neuerdings in einer Arbeit von Sir Martin Conway über Giorgione als Landschaftsmaler wissenschaftlich behandelt worden, und stammen aus den Sammlungen Jewett Mathier, Conway, Malmesbury, Northampton und Loeser. Ein weiteres Bild von ungewöhnlichem Interesse ist ein kleines, kreisrundes Profilbildnis des Medailleurs Valeriano Belli, das rückwärtig eine alte Zuschreibung an Raffael und die Jahreszahl 1517 trägt. Das wunderbar fein und geistvoll gemalte Täfelchen, dessen Besitzer Mr. Kenneth Clark ist, entspricht durchaus einem Bildnis von Belli von der Hand Raffaels, zu dem eine urkundliche Notiz vorhanden ist, und kommt als eigenhändige Arbeit des Meisters sehr ernstlich in Betracht. Weiterhin fallen unter den Gemälden auf eine der verschollenen Tafeln des Passionszyklus von Juan de Flandes (Himmelfahrt Christi, in der Sammlung von Lord Yarborough), eine

kleine Ölbergszene von der neuerdings als österreichische Schule des 15. Jahrhunderts erkannten Gruppe, ferner ein Doppelbildnis vom Meister von Delft, das rückwärtig die Namen der Dargestellten, Dirk Borre von Amerongen und Maria von Snellenberg, trägt. Eine überaus reizvolle Madonna der französischen Schule, aus der Sammlung von Lord Bearsted, dürfte von der Hand eines dem Meister von Moulin verwandten Künstlers herrühren. Unter den Keramiken finden sich eine Reihe wertvoller Majolica der Gubbio, Casa Pirota, Caffagiolo und anderen Fabriken, die zumeist aus den Sammlungen Beit, Woodward und Oppenheimer stammen. Nicht minder qualitätvoll ist eine Anzahl frühitalienischer Gläser, meistenteils aus dem Besitze von Mr. Wilfred Buckley. Die Aufstellung sämtlicher Gegenstände gleicht der einer kleinen, ausgewählten Privatsammlung in einem Wohnraum, und wirkt in hohem Maße intim und reizvoll. K. T. P.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Willi Baumeister / Hans Feibusch / Max Pechstein

Frankfurt a. M. ist jetzt Trumpf. Die Galerie Flechtheim, die uns zuletzt Max Beckmann gezeigt hat, bringt nun außer dem amüsanten belgischen Bilderzähler Edgard Tytgat, auf dessen märchenzarte und wie Bauernmalerei unschuldige, schnurrige und nur koloristisch etwas laue Sachen schon E. R. Weiß in Heft 3 verwiesen hat, den seit einiger Zeit als Lehrer an der Kunstschule in Frankfurt wirkenden Willi Baumeister. Die helle Kristallinik seiner abstrakten Figurationen ist in wunderbar klare Formulierungen des Sportwesens, einzigartig kühle, schlanke, gelenke Bilder eingegangen, Gestaltungen, die wie kaum andere noch die ästhetische Bilanz der modernen Lebensbegriffe ziehen. Dieser Produktion soll hier demnächst eine etwas eingehendere Betrachtung gewidmet werden, so daß es sich im Augenblick erübrigt, ihre Schönheit und Gegenwartsbedeutung mit doch zu summarischem Wort zu skizzieren.

Auch der junge Hans Feibusch, den die Galerie Wiltschek bei sich aufgenommen hat, lebt in Frankfurt. Unter den nicht wenigen talentierten Schülern Karl Hofers überzeugt er besonders durch Selbständigkeit, die sich vor jeder rezeptmäßigen Befolgung der empfangenen Lehren in acht nimmt. Subtilitäten der Bildwebung erfreuen noch nachhaltiger als der zuerst in die Augen springende Geschmack in der Wahl und Abstufung der Farben, die zumal in der Terrakottatönung gebräunter Knabenkörper und in einem gewissen Graugrün des Halbschattens hohen Reiz entwickeln. Diese Malerei haftet schwebend auf der Fläche, ohne die plastische Ruhe der Gestalt zu schwächen und ohne irgend zu verflattern. Die letzten Arbeiten schlagen einen heftigeren Ton an, ganz offensichtlich aus der Besorgnis heraus, sich an manuelle und koloristische Zärtlichkeiten verlieren zu können. Gerade diese Wendung bestätigt den Eindruck ernsthaften Schaffens.

Was es von Max Pechstein in letzter Zeit gelegentlich, etwa in der Akademie, zu sehen gab, kam in der salonfertigen Optimistik seiner Gesinnung und in der routinierten Verflachung des Ausdrucks manchmal geradezu künstlerischem Bankrott gleich. Zumal sonniges Mutterglück und sommerfrischlerisch lachende Landschaft bedienten ein nur noch konfektionsmäßiges Geschick.

Die Ausstellung der Galerie Hartberg läßt demgegenüber doch weitaus persönlichere Ergebnisse für das schließlich wohl nur vorübergehend ermattete Verantwortungsgefühl Pechsteins zeugen. Auch jetzt noch sind billige Wirkungen, ja schablonenhafte Momente nicht immer vermieden. Aber perspektivische Vertiefung und Bemühung um disziplinierteres und nicht nur robustes Malwerk sind im Begriffe, Pechsteins Landschaftsauffassung mit neuem Ehrgeiz zu erfüllen. Und vor allem wird die auftrumpfende Farbenfrische jetzt zugunsten zarter und heller Klangverbindungen in leichter und fester Fassung, wie insbesondere Stillleben dartun, zur Disposition gestellt. Wolfradt

DIE LEIBL-AUSSTELLUNG

Die an dieser Stelle bereits angekündigte große Leibl-Ausstellung in Köln und Berlin bekommt ganz großes Format. Dem Arbeitsausschuß gehören der Kölner Museumsdirektor Dr. Buchner, Emil Waldmann und die Galerie Matthiesen-Berlin an. Die Ausstellung wird Anfang März im Wallraf-Richartz-Museum in den der neueren Kunst vorbehaltenen Räumen eröffnet und es darf mitgeteilt werden, daß fast alle großen deutschen Museen und Sammler ihre Beteiligung zugesagt haben. So ehrt Köln in vorbildlicher Weise das Andenken seines großen Sohnes.

Anfang April wird die Ausstellung im ganzen nach Berlin in die Akademie der Künste überführt und hier etwa drei Wochen zu sehen sein. B

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

Bei Caspari Malereien von Kyrill Zoneff, die geordnete Ruhe des Volumens und des Bildbaues erstreben, ohne über dekorativen Geschmack hinauszukommen. Neue Sachstrenge der Bildanordnung hier gänzlich ins Kunstgewerbliche abgesunken. Sehr erfreulich hingegen die Malereien von Wilhelm Thöny aus Graz (nicht zu verwechseln mit dem Münchner Simplizissimuszeichner). Große Natürlichkeit, beträchtliche Wucht im Hinschwemmen der breiten Farbsubstanz, entscheidend aber, daß innerhalb der aufgewühlten Materie nie impressionistisches Verzetteln und Hinstreuen siegt, sondern die Massen eingedeicht, zu großen Blöcken aufgestaut werden. Seit Jahren beobachte ich die-

Paul Renner Aus der Ausstellung bei Goltz in München Italienische Stadt

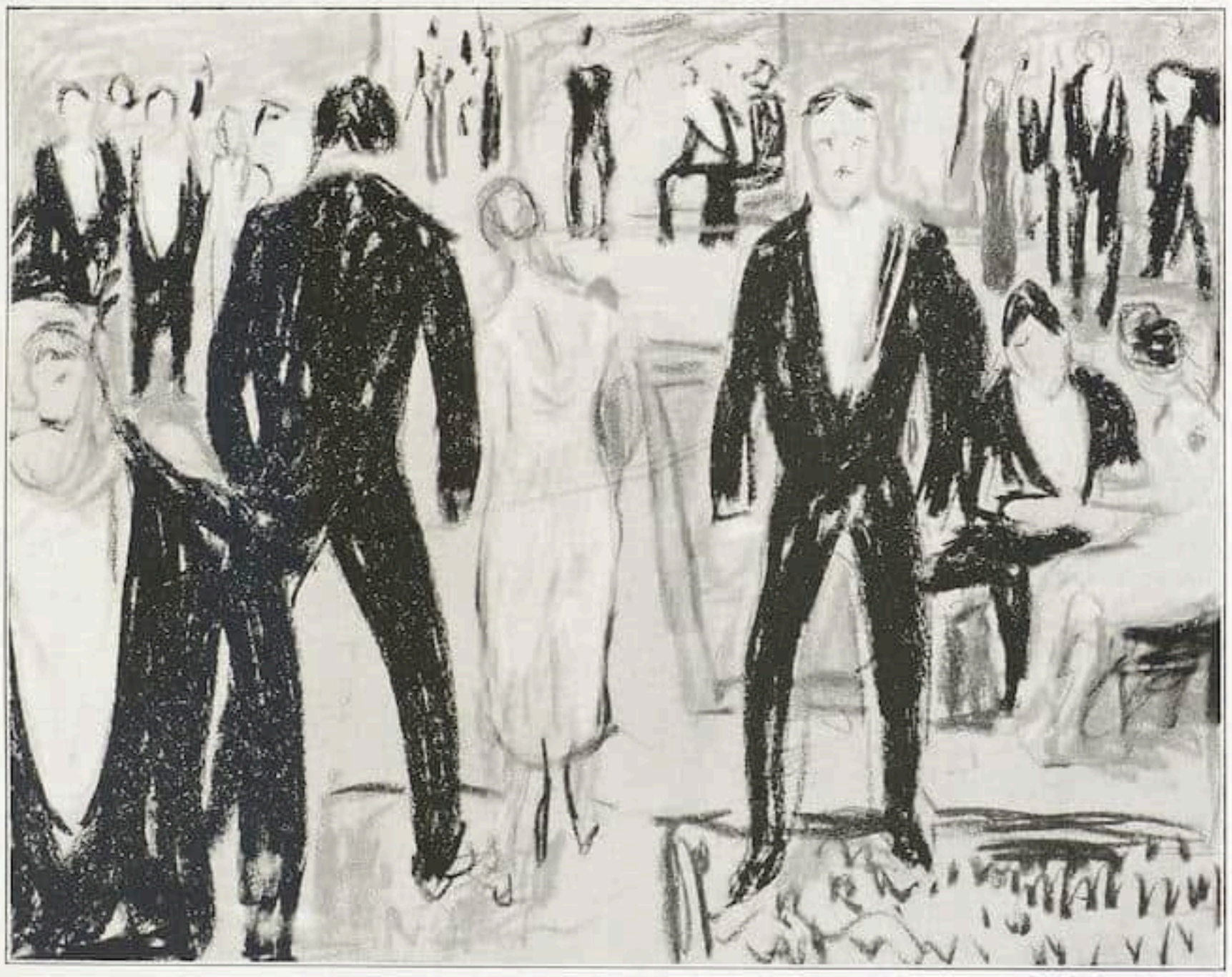
sen Maler, weise auf ihn hin als eines der ursprünglichen Talente der Neuen Sezession, wenn auch die Arbeiten noch unterschiedlich im Niveau erscheinen (»Schulhof«, »Brückentraum« hervorragend).

Bei Goltz Malereien von Paul Renner. Man war erstaunt in München, diesen Leiter der Buchdrukkerschule, der zu den wenigen wirklich fortschrittlichen Elementen des Münchner Kunstlebens zählt, den Ideenkreis etwa des Bauhauses in eigener Weise durchzusetzen strebt, als Maler auftauchen zu sehen. Wenn Manche »Laienkunst« im minderen Sinne erwarteten, so war man angenehm enttäuscht. »Generationsgeschichtlich« stehen die Arbeiten zwar nicht so weit vorn, wie Renners Gestaltungsideen überhaupt, doch zeigen sie sicher fundierten Bildbau und farbigen Genuß der Substanz. Große, sommerliche Ernte einer Italienfahrt.

Bei Heinemann eine Ausstellung »Junger Pariser und Münchener Künstler«. Sehr subjektive, zufällige Auswahl aus beiden Bezirken. Da der Katalog dies selber zugibt, ja betont, fallen Gefahren hinweg. Man kann begrüßen, daß hiermit Heinemann versucht, seine große Galerie zu aktualisieren und die Verbindung mit jüngerer Gegenwart wiederaufzunehmen, welche die Galerie in ihrer Blütezeit ja gehabt hatte. Man will nach dem bedauerlichen Wegzug Thannhausers helfen, nicht nur gesicherten Werten des 19. Jahrhunderts oder gut gehender Verkaufsware zu dienen, sondern in die Erneuerungsversuche europäischer Gestaltung selber mit einzutreten. Die besten Pariser Arbeiten sind diesmal von Souverbie, der zwischen Picasso und Chirico steht. Geschmackvoll Laglenne, sympathisch Fillon und Ceria, jedoch ohne größere Bedeutung. Von den Münchnern seien Achmann (»Freunde«), Carvallo-Schüllein, Oskar Coester, Doll, Panizza, L. W. Großmann erwähnt als Beachtenswerteste innerhalb des auch hier sehr beliebigen Ausschnittes.

Galerie Paulus zeigt einen wichtigen Überblick über J. G. Edlinger, diesen Münchner des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der drei Lebenselemente so seltsam vereint: das zuckende vibrato des Rokoko, die braune Tonigkeit einer damals aufkommenden Rembrandtrezeption und eine veristische, nüchterne Psychologie, wie sie den Realismus des 19. Jahrhunderts bereits vorbereitet, ohne im Menschlichen geistreichelnde Rokokokonventionen entscheidend zu verlassen. Weniger befriedigend bei Dr. Paulus die Fotoschau der »Gesellschaft deutscher Lichtbildner«, die viel strenger in der Auswahl sein mußte, wenn sie mehr denn Vereinsangelegenheit hätte darstellen wollen. Man wird erst auf der Stuttgarter Werkbundausstellung im kommenden Frühjahr sehen, welche unerhörten Möglichkeiten in der neuen Photographie stecken. Hier konnten nur etwa Peterhans, Erfurt, Wasow, vielleicht noch die Helgoländer Meeraufnahmen interessieren. Auf der Pressa hatte die Vereinigung sich schon viel besser präsentiert. Sie sollte sich in ihren Zielen gründlich verjüngen.

Im Graphischen Kabinett G. m. b. H. Malereien von Otto Müller (Breslau). Gute Auswahl vorwiegend neuerer Arbeiten. Müller hat den Stil der »Brücke« sehr früh ins Melodiös-Elegische umgebo-



Edvard Munch Schwarze und weiße Menschen. Pastell. Zürich 1926

Aus der Munch-Graphikausstellung in der Galerie Arnold, Dresden

gen. Manche Arbeiten sind allzusehr zerdehnt ins Großformat, das sie, sodann dünn wirkend, nicht restlos erfüllen. Oft aber ist genußreich zu spüren, in welche geschmeidige, zärtliche Stille hier die Bildmittel der ehemaligen »Brücke« umgesetzt wurden.

Roh

DRESDEN

Pol Cassel / Berliner Sezession / Munch

Pol Cassel zeigt in der »Fides« neue Gemälde und Aquarelle. Fertige Leistungen eines Sonderlings, der so deutsch in Auffassung und Darstellung ist, daß man ihn am ehesten noch bei Nolde angliedern dürfte. Ahnungslos selbstsicher und jeder Schul- und Cliquenbildung fern. Malerisch eines der stärksten Temperamente in Sachsen, dabei voll Form und Klarheit. Es sind Landschaften aus dem Elbsandsteingebirge (endlich einer, der sie wieder sieht), Bauerngärten, Blumen, Katzen. Eine Eule im verschneiten Wald, Raben über Felsen. Vieles unheimlich, alles aber fundiert und gesund, auch dort noch, wo das Unkontrollierbare anfängt.

Im »Kunstverein« die »Berliner Sezession«. Nicht übel, die verschiedensten Lager einmal »im Verein« zu sehen. Georges Grosz neben L. v. König, Dreßler neben Spiro, Hofer neben Klossowsky. Aufschlußreich für das breitere Publikum die Solidarität der Gegensätze und der aufgedrängte Vergleich. Außerdem Sonderkollektionen des Münchners W. J. Hertling (1849—1926), eines vornehmen Landschafters aus der Schule E. v. Steinles und des Cronberger A. Burger; des 75jährigen Dresdners W. Claudius, Th. Th. Heines (Ölbilder und köstliche Zeichnungen) und R. Birnstengels (Dresden).

75 vorzügliche Drucke Munchscher Graphik hängen in der Galerie Arnold, Blätter aus frühester bis letzter Zeit. Das meiste davon nur noch in Kabinetten und Privatsammlungen anzutreffen.

Grohmann

WIENER AUSSTELLUNGEN

Max Slevogt / Jaromir Jindra / Künstlerisches Gestalten des Kindes

Der Hagenbund hat im Verein mit der Neuen Galerie zum 60. Geburtstag von Max Slevogt eine umfangreichere Graphik-Ausstellung eröffnet, die uns das Schaffen des Meisters von seinen naturalistischen Anfängen bis zu den Illustrationen zum »Faust« vor Augen führt, zum Teil auch an Originalen: Gelegenheitszeichnungen, Märchenentwürfen (zu Ali Baba, den Inseln Wak-Wak, Rübezahl, den Grimmschen Märchen), Skizzen zu den Fres-

ken in Neu-Cladow, Zeichnungen zum Reineke Fuchs und Faust.

Im Kunstsalon Lechner, der sich ganz auf junge Kunst eingestellt hat, der Tscheche Jaromir Jindra mit farbensatten kubistischen Figuren- und Landschaftsbildern, denen zum Teil starke dekorative Wirkung innewohnt. In seinen Skizzen gibt sich Jindra bisweilen zum Schaden des Objektes allzu ungehemmt seinem slawischen Temperament hin.

Sehr aufschlußreich die von Prof. Thetter (Baden bei Wien) veranlaßte Ausstellung künstlerischen Gestaltens des Kindes in der Sezession. Malerische und plastische Arbeiten von 8—15jährigen Kindern, die in kleinen Ortschaften in der Umgebung Wiens zu Hause (Mödling [Hyrtelsches Waisenhaus], Leesdorf und Blumau), daher nicht durch Einflüsse großstädtischen Lebens verbildet, auch nicht von den Lehrkräften in eine bestimmte Richtung abgedrängt, Farbe, Schnitzmesser und Ton erhielten, um sich ihrer nach Gutdünken zu bedienen. Das Ergebnis: Werke, die an die Arbeiten primitiver Völker und an die Schöpfungen expressionistischer Künstler erinnern, verblüffend reich in der Farbe, doch immer klar und präzise im Ausdruck.

Poglayen-Neuwall

NEW YORKER AUSSTELLUNGEN

A. S. Drey: Die Primitiven aus Sigmaringen / Kleinberger: Alte Meister / Jacques Seligmann: Franzosen und Engländer des 18. Jahrhunderts / Alte Graphik bei Knoedler und Agnew / Ausstellungen moderner Kunst.

Die bedeutendste Altmeisterausstellung der Saison war die bei A. S. Drey, nämlich der flämischen Werke aus der Sigmaringer Sammlung, die ja von ihrer Aufstellung in der Münchner Pinakothek her bekannt sind. Geheimrat Friedländer selber hatte den Katalog geschrieben und die Zuschreibungen der einzelnen Gemälde wiesen seine konservative Vorsicht auf, die den Namen der großen Meister nicht unnütz führt. Dies war für hier eine besonders wertvolle Lektion, denn bei der ganz außergewöhnlichen Qualität dieser Gemälde konnten Sammler erkennen, daß es nicht so sehr auf den Namen als eben auf die Güte des Werkes selber ankommt. Bei der seit einigen Jahren hierzulande herrschenden Vorliebe für italienische Primitive war die frühflämische Kunst recht stiefmütterlich behandelt worden. Da dürfte nun diese herrliche Dreysche Ausstellung das dickste Eis wenigstens gebrochen haben, wie es die vor ihr stattgehabte frühdeutsche Ausstellung bei Kleinberger für diese Schule getan hat. Das Sammelinteresse ist sicherlich schon jetzt umfassender, als es noch vor ein paar Jahren war, und das ist zum guten Teil der außerordentlichen Pionierarbeit der Händler und solcher hervorragenden Ausstellungen zu verdanken.

Alte Kunst war sonst noch zu sehen bei Kleinbergers, die eine Ausstellung bedeutender Werke von Meistern verschiedener Schulen während des Januar veranstalteten. Darunter befanden sich der großartige Heilige Hieronymus von Zurbaran, der bis 1853 im Louvre hing, dann in die Sammlung eines englischen Lords gelangte, wo ihn Waagen sah; ferner ein pompöses Marschallbildnis des del Mezo in leuchtend rotem Mantel und Hut und weißlichen Reiterstiefeln; ein Genueser Damenbildnis von van Dyck; ein großer Aert de Gelder »Alexander, Geschenke von der Witwe des Königs Xerxes empfangend« und einige italienische Primitive, meistens Altarwerke. Auch ein kaltes, aber grandios gemaltes Bildnis einer Hofdame von Lely in blau und silbergrauer Seide war zu sehen.

Gemälde des 18. Jahrhunderts aus der französischen und englischen Schule waren bei Jacques Seligman als Leihgaben ausgestellt, darunter das durch seine seltsamen Schicksale weltberühmt gewordene »Bildnis der gestohlenen Herzogin von Devonshire« von Gainsborough, über dem der Hauch dieses Zauberers schöner Damenbildnisse liegt.

Alte Holzschnitte und Stiche des 15. und 16. Jahrhunderts, in der Hauptsache der deutschen Schule angehörig, darunter seltenste und erlesenste Blätter, brachten Messrs. Knoedler und farbige Schabblätter der französischen Schule des 18. Jahrhunderts Messrs. Agnew & Sons, darunter das Bildnis des Edouard Gautier-Dagoty, des Erfinders dieser farbigen Stichkunst, von Lasinio nach Heinsius.

An Ausstellungen moderner Künstler fehlte es nicht. Die bedeutendste war wieder die bei Reinhardts, die Aquarelle und Handzeichnungen der Pariser Meister Matisse, Picasso usw. enthielt, Werke voll sprühenden Geistes und frischester Lebendigkeit.

Einen französischen Künstler, den noch während der letzten Kriegstage gefallenen Bildhauer Raymond Duchamp-Villon, ehrte die Brummer-Gallery mit einer Gedächtnisausstellung. Unter den Werken befand sich ein ungeheurer Frauentorso, ein turbulentes aber aus tiefstem anatomischen Verstehen — Duchamp war Arzt gewesen — und gleich tiefem Lebensgefühl heraus entstandenes Gebilde, das ganz Großes erwarten ließ.

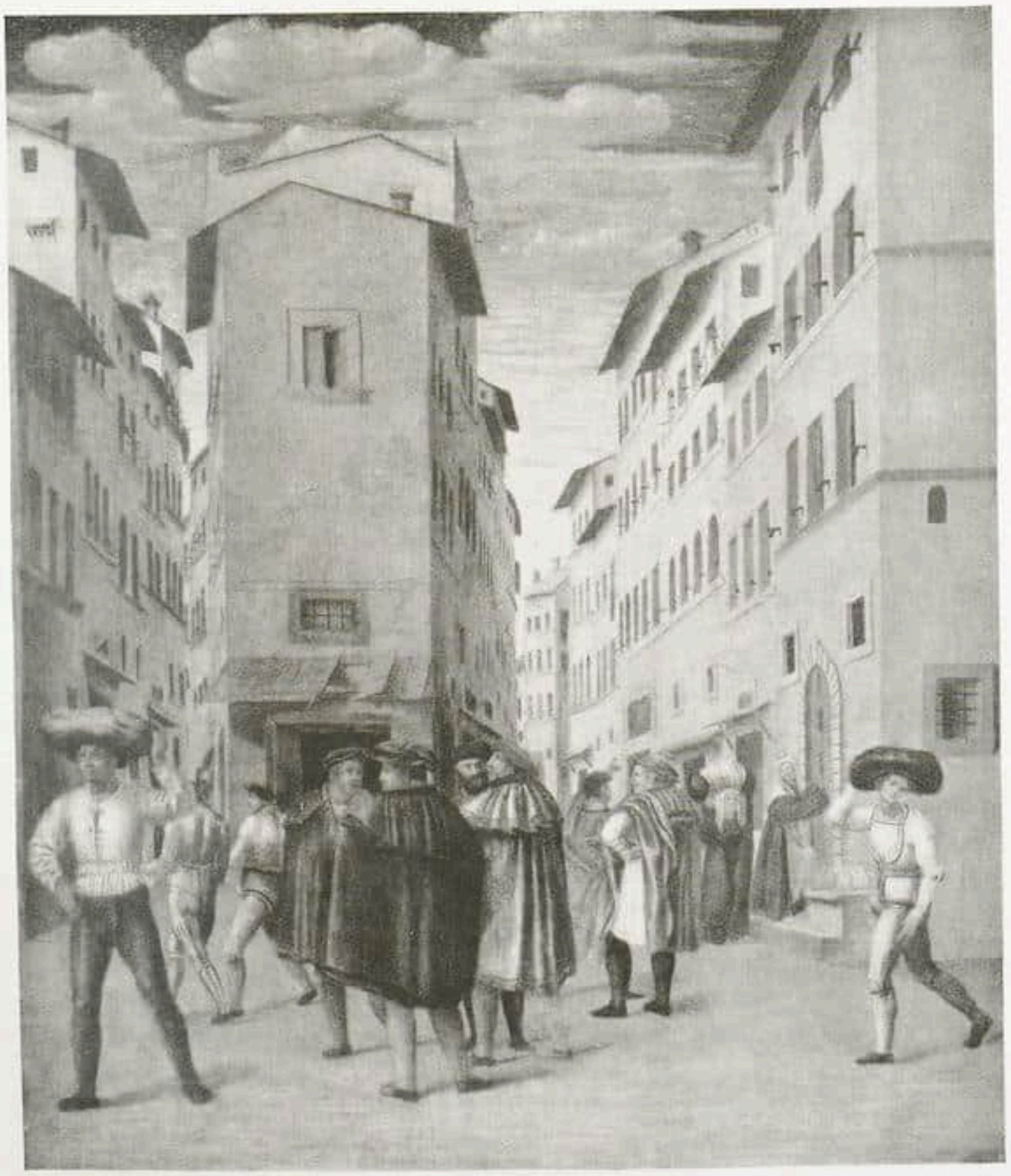
Bei Daniel waren neue Lithographien des amerikanischen Japaners Kuniyoshi zu sehen, samten in der Technik und wie seltsame Echos des alten japanischen Liniengefühls, das die neuen Formen umspielt.

F

SAMMLER UND MARKT

EIN FLORENTINER STRASSENBILD DES BACCHIACCA

In der Florentinischen Kunst sind Darstellungen, die das Leben auf den Straßen der Stadt wiedergeben, nur in kleiner Zahl erhalten. Man findet sie zuweilen auf Predellen und Cassonebildern, die die eigentliche Stätte für genreartige Kompositionen abgeben, auch auf Miniaturen und den Hintergründen von Wand- und Tafelbildern. Doch als selbständige Bildkompositionen kommen Straßenszenen in Florenz so gut wie nie vor. Um so größere dokumentarische Bedeutung hat das Straßenbild des Bacchiacca, das hier in einer Abbildung wiedergegeben ist. Vergleichsweise Ähnliches ist nur in Venedig gestaltet worden. Es sei nur an die Gemälde Gentile Bellinis in der Mailänder Brera und der Akademie in Venedig und an die Darstellungen Carpaccios, ebenfalls in der Akademie in Venedig, erinnert. Doch während Bellini und Carpaccio die architektonischen Veduten im Sinne quattrocentistischer Kunstanschauung mit Gestalten und Zuschauern historischer oder legendärer Episoden füllen, gibt Bacchiacca die Straßenszene wie eine Momentaufnahme, unbeschwert von einem erzählenden Vorgang. Wie zufällig haben sich einige Bürger zu einer Unterhaltung zusammengefunden, haben die beiden vorderen ihre Aufmerksamkeit einer Begebenheit außerhalb des Bildausschnittes zugewendet, laufen Lastträger mit Waren auf dem Kopfe über die Straßen, betreten zwei Nonnen — die eine trägt in der üblichen Weise ihr Gepäck ebenfalls auf dem Kopfe — das Gebäude rechts im Vordergrunde. Leider läßt sich nur wenig aus den architektonischen Details der



Bacchiacca

Florentiner Straßenbild. Um 1540
Bes.: Vitale Bloch & Co., Berlin

Liebesgruppe mit indiskretem Harlekin
Meißen um 1740–45

Harlekin und Mädchen mit Vogelbauer
Meißen um 1741

Aus der am 26. und 27. März stattfindenden Versteigerung der Porzellansammlung Siegfried Salz bei Paul Cassirer, Berlin

Gebäude über die Örtlichkeit aussagen. Von anderer Seite (Emilio Cecchi in der Zeitschrift »Pinacotheca« 1, S. 90) ist die Straßenkreuzung, an der die via del Sole, die via della Spada und die via delle Belle Donne zusammenstoßen, versuchsweise vorgeschlagen worden. Mir scheint vielmehr der Ungezwungenheit des Vorgangs besser ein Irgendwo des Ortes zu entsprechen. So wie hier kann es wohl in jeder Florentiner Straße zugegangen sein.

Im Oeuvre Bacchiaccas fehlen Analogien, die die zeitliche Bestimmung des Werkes erleichtern könnten. Schlüsse auf die Datierung des Bildes lassen sich lediglich aus dem stilistischen Befund und aus den kostümlichen Details ziehen. Bis in die Mitte des vierten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts übte Andrea del Sarto einen starken Einfluß auf Bacchiacca aus. In der Statuarik und Drapierung der Bürgertypen sind noch Reste davon zu spüren, ebenso im Sfumato der kalten, bunten Farbigkeit. Dagegen weist die straffe Körperlichkeit und das pralle Kostüm der Lastträger und der melancholische Ausdruck der Gesichtstypen über Sarto hinaus. Die Entstehung des Bildes um 1540 dürfte wohl den geschilderten Merkmalen am besten entsprechen.

Scharf

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

DIE SAMMLUNG SALZ

Die Porzellansammlung Siegfried Salz, die bei Paul Cassirer am 26. und 27. März zur Versteigerung gelangt, enthält in der Hauptsache Arbeiten deutscher Manufakturen des 18. Jahrhunderts. Meißen überwiegt die anderen Fabriken an Zahl und Bedeutung. Es ist mit Tierfiguren, Miniaturfiguren, Tabatieren und Gefäßen aus allen Phasen und Stilstufen vertreten. Aus der umfangreichen Sammlung seien hervorgehoben: Ein weiß glasierter Krug in Gestalt eines hoch aufgerichteten Fabeltieres von Johann Gottlob Kirchner, dem ersten Modellmeister der Meißner Manufaktur; von seinem Nachfolger Johann Joachim Kändler zahlreiche Tierfiguren, wie die schwarz und gelb bemalten Pirole, die Papageien, die Möpse, die beiden Rohrdommeln, die Gruppe des Schäfers mit seiner Herde, ferner die im dritten Jahrzehnt entstandenen sogenannten Callotfiguren, die Völkertypen, die Komödien- und Liebesgruppen, aus einer späteren Periode seiner Kunst das rokokohaft bewegte Schäferpaar, die Gruppen »Die Liebeserklärung« und »Der Freimaurer mit Dame«, »Der Kavalier in Allongeperücke« und eine »Dame mit Maske«. Die Mehrzahl der reizenden Meißner Miniaturfiguren dagegen ist Kändlers Mitarbeitern Peter Reinicke und Friedrich Elias Meyer zuzuschreiben. Auch unter den Gefäßen finden sich bemerkenswerte Stücke wie die beiden Kugelflaschen aus Böttgersteinzeug, das Frühstücksservice mit buntfarbiger Chinesenmalerei in der Art Heroldts und die beiden großen Planetenvasen mit den Figuren des Mars und der Venus.

Von der Wiener Manufaktur seien die beiden seltenen Jahreszeitengruppen »Frühling« und

Zwei grüne Papageien — Meißen um 1741

Aus der am 26. und 27. März stattfindenden Versteigerung der Porzellansammlung Siegfried Salz bei Paul Cassirer, Berlin

»Winter« erwähnt, die vom Modellmeister Niedermeyer herrühren. Das um 1810 entstandene Solitaire mit den Grisaillebildnissen der Kaiserin Maria Theresia und ihrer Familie vertritt höchst bedeutungsvoll die Sorgenthal-Periode.

Die Höchster Manufaktur hat Figuren aus allen Entwicklungsphasen zwischen 1750 und 1780 aufzuweisen, darunter die um 1752 entstandene Gruppe des türkischen Kaisers und den ertappten Wilddieb, ein Unikum. Eine größere Anzahl von Figuren und Gruppen repräsentiert die Frankenthaler Fabrik. Als bemerkenswerteste Stücke seien genannt die Gesellschaftsgruppen »Schachspiel« und »Kartenspiel« von Johann Friedrich Lück, die Buchbindergruppe aus der Sammlung Darmstaedter, die beiden seltenen Kindergruppen Melchiors von 1784.

Unter den Ludwigsburger Porzellanen ragen drei Tiergruppen von Johann Jakob Louis und eine Reihe von Figurengruppen von Wilhelm Beyer, unter den Fürstenberger Porzellanwerken drei von Simon Feilner 1754 modellierte Figuren der italienischen Komödie hervor. Ein Hauptwerk deutscher Porzellanhausmalerei ist das neunteilige Meißner Frühstücksservice, das der Bayreuther Hausmaler Johann Friedrich Metzsch mit Figuren, Landschaften und vegetabilischen Ornamenten bunt bemalt hat.

Von den wenigen ausländischen Fabrikaten seien das reich dekorierte Tête-à-tête aus Sèvres von 1764 und das maskierte Paar aus der Fabrik in Buen Retiro hervorgehoben. Scharf

NACHLASS RICHARD WIENER u. a.

Lepke versteigert am 5. und 6. März Kunstwerke und Antiquitäten aus dem Nachlaß Richard Wiener, aus der Sammlung v. B. und anderem Besitz. In der Hauptsache werden Werke der Renaissance und des Barock ausgeboten. Unter den Erzeugnissen des Kunstgewerbes begegnet man Humpen, Bechern, Schüsseln von guter Qualität, italienischen Majoliken aus Castel Durante, Faenza, Urbino, darunter einem Teller mit dem Abendmahl von Nicola da Urbino (um 1528 entstanden), Meißner, Höchster, Ludwigsburger und Wiener Porzellanfiguren, gläsernen Humpen mit Emailmalerei oder Schliff, schweizerischen, süddeutschen und niederländischen Glasmalereien, Limoginer Emailarbeiten des frühen 16. und des 17. Jahrhunderts, darunter signierten Stücken von Nonailher und Jacques Landin. Unter den Möbeln findet man eine Anzahl Sessel aus dem 16. und 17. Jahrhundert und französische Schränke vom Ende des 16. Jahrhunderts. Von den Bildwerken verdienen die Marmorbüste der Dorothea von Schlözer, eine signierte Arbeit von Jean Antoine

Houdon, ein Buchsstatuettenpaar »Herkules und Omphale« von dem Danziger Bildhauer Johann Heinrich Meißner und ein Bettlerpaar aus Elfenbein und Ebenholz von Simon Troger besondere Beachtung.

*

Vom 6. bis 8. Mai versteigert Hollstein und Puppel eine umfangreiche Kupferstichsammlung aus einem deutschen Schloß und Dubletten ausländischer Museen, worauf jetzt schon kurz hingewiesen sei. S

KÖLN

Am 5. März werden bei Math. Lempertz Gemälde des 19. und 20. Jahrhunderts aus Wiesbadener und Aachener Privatbesitz versteigert. Das Schwergewicht dieser Bestände beruht auf der Altdüsseldorfer Malerei. Man sieht Winter- und Fjordbilder von Ludwig Munthe und A. Rasmussen, ferner Jagdbilder Christian Kröners, mehrere Waldbilder von Georg Oeder, eine große Sorrent-Ansicht von O. Achenbach, eine westfälische Mühle und einen Ostender Hafen von A. Achenbach. Von Gerhard Janssen ist ein vorzüglicher Frauenkopf vorhanden, von Wilh. Schreuer gibt es mehrere Figurenbilder aus seiner frühen Zeit, von Eugen Kampf und Hugo Mühlig niederrheinische Landschaften. — Die Münchner Malerei der gleichen Periode ist vertreten durch ein großes Hauptbild von E. v. Grützner »Falstaff in der Schenke zum wilden Schweinskopf«, durch eine großformatige Schafherde von Otto Gebler, eine Schafherde von H. v. Zügel, ein Stilleben von Joh. Sperl u. a. g

LONDON

Christie, Manson und Woods kündigen für den 14. März die Versteigerung englischer und französischer Möbel sowie von Kunstgegenständen und Porzellanen aus der Sammlung des Rt. Hon. Lord Brownlow an. Außerdem werden denselben Tag Brüssler Tapisserien, darunter eine Serie von vier Landschaftsdarstellungen nach David Teniers d. J., sowie drei Teppiche mit der Signatur Jac. VD. Borcht, chinesische Porzellane und Möbel aus verschiedenem Privatbesitz ausgeboten. G

MÜNCHEN

Am 23. Februar versteigert Emil Hirsch die Bibliothek Max Kirdorfs, eine mit Zähigkeit und persönlichem Geschmack durch viele Jahre zusammengetragene Sammlung berühmter Pressen des In- und Auslandes. Neben der Bremer und Ernst-Ludwig-Presse oder der Officina Serpentis etwa sind die Marées- und Maximilian-Gesellschaft, die Drugulin- und Hundert-Drucke mit guten Exemplaren, teilweise auf Japan, vertreten. Von den großen englischen Druckern finden sich Erzeugnisse von Baskerville, Morris, Cobden-Sanderson teilweise in herrlichen Einbänden. Die moderne amerikanische Druckkunst ist mit fünf guten Beispielen, Holland durch die Zilverdistel vertreten. Unter den Einbänden seien Arbeiten Carl Sonntags und der Doves Bindery vor allen anderen hervorgehoben. Ho.

Am 26. und 27. Februar findet in der Galerie Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und alten Gemälden, vorwiegend aus norddeutschem Adels- und süddeutschem Privatbesitz statt. Den Katalog eröffnen keramische Erzeugnisse, Waffen und Arbeiten in unedlen Metallen. Besonders das Zinn des 18. Jahrhunderts ist gut vertreten. Die ostasiatische Abteilung enthält u. a. zwei ausgezeichnete steinerne Buddhaköpfe der Han- und Weidynastie, figürliche Bronzen der Sung-, Han- und Ming-Zeit, sowie eine kleine Sammlung japanischer Schwertstichblätter. Der Schwerpunkt der Auktion liegt aber der Qualität und der Zahl nach bei den Möbeln. Hervorzuheben sind vollständige Garnituren und Einzelmöbel des Louis XVI. und des Biedermeier, vervollständigt durch Uhren, Spiegel und andere Einrichtungsgegenstände, auch frühere Stilperioden sind mit Einzelstücken vertreten. Unter den alten Gemälden sind Werke von Courtois, Falens, Grimou, Joh. Rud. Huber, Hust, Juvenel, Mignon, Ostade und Christoph Schwarz zu nennen. Die Reihe der Skulpturen führt von der Gotik bis ins ausgehende 18. Jahrhundert. Der Katalog ist mit acht Tafeln ausgestattet. g

★

EIN JUGENDWERK RAFFAELS WIEDER AUFGEFUNDEN

Vor einiger Zeit erkannte der Berliner Kunsthändler Dr. Bloch im Londoner Kunsthandel eine kleine Tafel (21 × 27 cm) mit der Darstellung eines knieenden Heiligen, dem die Madonna auf Wolken schwebend erscheint, als ein frühes Werk Raffaels. Diese stark an Perugino erinnernde Arbeit verrät deutlich ihre stilistische Herkunft. Gegenüber den Gemälden Peruginos weist sie eine größere Subtilität der Empfindung und räumliches Gefühl auf, auch stärkeres Verständnis für duftige Farbgebung und wohltemperierte Farbkontraste. Die Verwandtschaft mit der Figurendarstellung Peruginos weist das Bild in die Jahre um 1500 bis 1502. Das Bild ging inzwischen in ausländischen Privatbesitz über. h

DERAIN-AUSSTELLUNG BEI FLECHTHEIM

Nach der für März vorbereiteten Ausstellung des Surrealisten Max Ernst kündigt Flechtheim für den April eine umfassende Derain-Ausstellung an, die an 100 Werke aus allen Schaffensperioden des Meisters vereinigen wird, die zum größten Teil aus Pariser und deutschem Privatbesitz hergeliehen werden. n

PAUL KLEE IN PARIS

Nach der vom »Centaure« in Brüssel getätigten Paul-Klee-Ausstellung eine Schau des Künstlers

Hans Leinberger (nachweisbar 1516—1530)
Muttergottes mit Kind. Holz. Höhe 110 cm
Aus der Sammlung Ad. Piel / Versteigerung bei Wertheim-Bangel, Berlin, am 26. Februar

bei Georges Bernheim in Paris. Die Ausstellung wurde am 1. Februar in Anwesenheit der angesehensten französischen Künstler wie Picasso, Braque, Derain u. a. und des deutschen Botschafters eröffnet und brachte Klee einen sensationellen Erfolg.

Gleich am Eröffnungstage wurden von 40 Bildern 10 an die bekanntesten Sammler moderner Kunst verkauft. n

AUSSTELLUNG RUSSISCHER IKONEN IN BERLIN

Im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums in Berlin wird am 18. Februar eine Ausstellung russischer Ikonen aus dem Besitz des russischen Staates eröffnet werden. Da diese Ikonen außerhalb Rußlands noch nie öffentlich vorgeführt wurden, kommt der Ausstellung die Bedeutung eines außergewöhnlichen Ereignisses zu. S

KUSTODJEFF-SCHAU IN LENINGRAD

Im Russischen Museum zu Leningrad ist eine umfassende Nachlaßausstellung des russischen Malers Boris Michajlowitsch Kustodjeff (1878 bis 1927) eröffnet worden, welche sein Schaffen in erschöpfender Weise und in verschiedenen Richtungen zum Ausdruck bringt. Von den registrierten ca. 1500 Werken des vielseitigen und trotz seiner Lähmung äußerst produktiven Künstlers, sind zwei Drittel in gesonderten Gruppen exponiert. Die Gemälde der Frühzeit bis 1912 und der reifen Periode füllen ganze zwei Säle, die Studien, Zeichnungen und Aquarelle weitere zwei, und je ein Saal ist den Buchillustrationen und Projekten, sowie dem bedeutenden Theaterwerk der verschiedenen Künstler eingeräumt. P.E.

BRESLAU

Die Gesellschaft der Kunstfreunde hat endlich Breslau die Möglichkeit gegeben, in einem günstig gelegenen Gebäude auch größere Ausstellungen zu veranstalten. Die Leonhard-Tietz-A.-G. stellte ihr das alte Generalkommando zur Verfügung, einen spätklassizistischen Bau im Charakter des Berliner Kronprinzenpalais. Die Räume wurden mit einer Ausstellung von Bildern und Aquarellen Heckels und Feiningers und Plastiken Ewald Matarés eröffnet. H.Gr.

AUSSTELLUNG ÄGYPTISCHER KUNST

Bei Dr. Burg & Co., Berlin, wird vom 2. März bis 13. April eine kleine, aber gewählte Ausstellung ägyptischer Kunst zu sehen sein (ca. 50 Nummern), die Leihgaben des Pelizaeus-Museums in Hildesheim, des Museums Scheurleer-Haag und des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, nicht zuletzt auch aus Privatbesitz enthalten wird. Über diese interessante Veranstalung wird hier noch gesprochen werden. n

DÜRERS TODESKRANKHEIT

Als ein verspäteter Beitrag zum vergangenen Dürer-Jahr übermittelt man der Schriftleitung des »Cicerone« einen interessanten Sonderdruck eines Aufsatzes aus der »Münchner medizinischen Wochenschrift« 29, Nr. I, in dem der praktische Arzt Dr. O. Muck in Essen unter dem Titel »Albrecht Dürers Krankheit und die medizinische Umwelt seiner Zeit« die bisherige kunsthistorische Anschauung an Hand der medizinischen Quellenbücher von damals und sehr vielsagender Notizen aus dem Tagebuch der niederländischen Reise berichtigt. Dürer scheint sich demnach den Todeskeim eben in den Niederlanden auf der von Malaria durchseuchten Insel Zeeland geholt zu haben, der ein acht Jahre langes Siechtum im Gefolge hatte. B

NEUE KATALOGE

Die Sammlung Mercator in Paris, 50 Rue du Colisée, die vielleicht als einzige Privatsammlung dieser Art in Europa die Spezialität der wissenschaftlichen Instrumente pflegt, veröffentlicht soeben einen beschreibenden Katalog, dem zahlreiche Tafeln in Lichtdruck beiliegen und der durchaus bibliophiles Gesicht hat. Die Auflage der Veröffentlichung, die 164 Nummern beschreibt und im Anhang ein besonders wichtiges Künstlerverzeichnis gibt, ist auf 300 numerierte Exemplare beschränkt. Wäre ein Literaturvermerk ebenfalls angebracht, hätte ein Hinweis auf Alfred Rohdes vorbildlichen Band über das gleiche Thema in den »Monographien des Kunstgewerbes«, Leipzig 1923, nicht fehlen dürfen.

•

Das rührige Antiquariat von Gilhofer & Ranschburg in Luzern verschickt soeben den Katalog XVII, der eine reichhaltige und schöne alte Sammlung von Porträts berühmter Personen aller Länder und Zeiten enthält und dessen Reichhaltigkeit sehr zum Studium verführt. Es handelt sich dabei um graphische Werke hervorragender Meister des 16. bis 18. Jahrhunderts und um die Darstellung von Fürstlichkeiten und Vertretern der Berufsstände, unter denen die Staatsmänner, die Maler, Theologen und Dichter in der Mehrzahl sind. Insgesamt 621 Nummern mit wichtigen biographischen Angaben und im Anhang 27 Tafeln, dazu ein Titelbild. Unsere Leser seien nachdrücklichst auf diesen wichtigen Katalog verwiesen. B

Jean Le Clerc — Die Lebensalter

Aus dem Ornamentstich-Katalog XV der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern

Abb. 1. Gewebter Wandbehang aus Skog (Hälsingland). Schwedisch, 11./12. Jahrhundert

AUSSTELLUNG KIRCHLICHER TEXTILKUNST IN STOCKHOLM

VON WALTER PAATZ

Zur Zeit findet in Stockholm eine umfassende Ausstellung kirchlicher Textilien statt[1]. Ausgehend von dem Wunsch, einmal die reichen magazinierten Textilbestände des Stockholmer Historischen Museums zeigen zu können, hat der schwedische Reichsantiquar Dr. Sigurd Curman in den schönen Räumen von Liljevalchs Konsthall zusammenzutragen versucht, was immer die öffentlichen und privaten Sammlungen und die Kirchen Schwedens an Werken dieser Art herzugeben hatten.

Das Ergebnis seiner Bemühungen wird selbst die Kenner der schwedischen Kunstschätze überrascht haben. Es war eine Ausstellung ersten Ranges. »Ohne Übertreibung kann gesagt werden, daß Schweden im Besitz wertvoller Textilien den führenden Kulturländern des Kontinents gleichgestellt ist, und daß es im Kreise der nordischen Länder einen unvergleichlichen Rang einnimmt« — diesen Passus des Ausstellungsprospektes konnte sich der deutsche Besucher mit voller Überzeugung zu eigen machen. Schweden verdankt solchen Reichtum vornehmlich der Mäßigung, mit der die Reformation die Einrichtungen der alten Kirche behandelt hat. Im Gegensatz zu den meisten protestantischen Nationen erlaubte das Land nach dem Glaubenswechsel seinen Geistlichen, sich beim Gottesdienst in herkömmlicher Weise zu kleiden, und hielt an diesem Brauch bis auf den heutigen Tag fest. So entgingen die mittelalterlichen Textilien der Vernichtung und erhielten sich wenn nicht überhaupt unangetastet so doch wenigstens als Rohstoff zu neueren Gewändern, um nunmehr aus heilsamer Verborgenheit wieder hervorzutreten. Ihre lange Reihe war in hervorragender Weise geeignet, dem Besucher einen Überblick über die Entwicklung der europäischen Textilkunst zu verschaffen.

Die ältesten Webereien Schwedens gehen bis in die Zeit der Christianisierung (11. und 12. Jahrhundert) zurück[2]. Es sind kirchliche Wandbehänge aus Werkstätten der Ostküste (Hälsingland). Sie zeigen figürliche Darstellungen — ob christlichen oder heid-

[1] Katalog von Prof. Lindblom, Agnes Branting und Baron v. Ugglas. — Der Verfasser benutzt die Gelegenheit, seinen Dank auszusprechen: der Nordischen Gesellschaft und dem Museum zu Lübeck dafür, daß sie ihm den Besuch und das Studium der Ausstellung ermöglicht haben, dem Herrn Reichsantiquar Dr. Curman und der Konsthistoriska Sälskapet in Stockholm für ihre gastfreundliche Aufnahme, sowie den Herren und Damen Prof. Lindblom, Agnes Branting, Dr. Thordemann, Dr. Sjöblom und Berthil Berthelson für bereitwillig erteilte Auskünfte und Hilfe.

[2] Die hier gegebene Darstellung stützt sich auf die historische Einleitung, mit der Baron v. Ugglas den Katalog versehen hat.

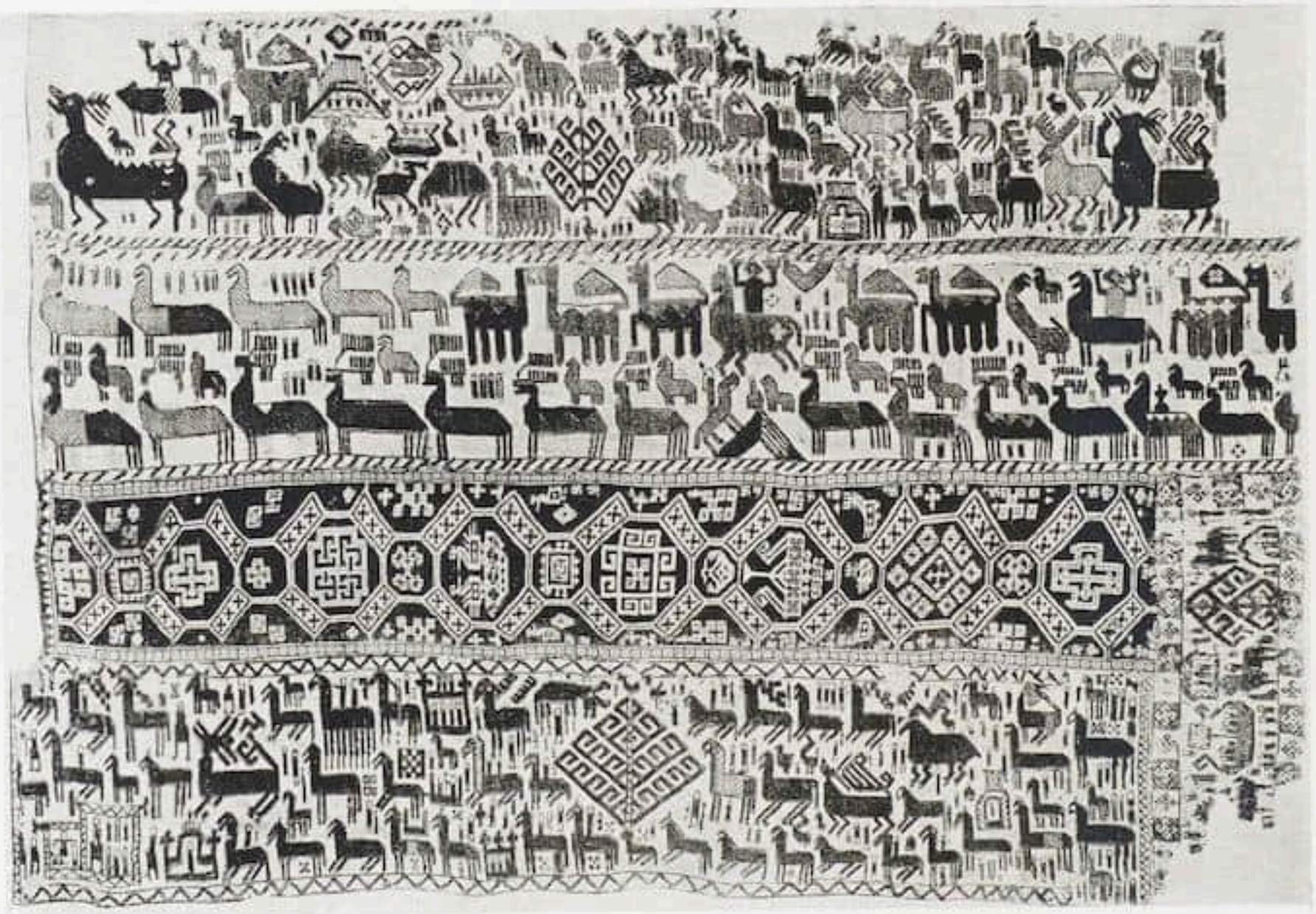


Abb. 2. Wandbehang aus Överhogdal. Schwedisch, 11./12. Jahrhundert

nischen Vorwurfs ist strittig —, Tiere und Ornamente in einem primitiven geometrischen Stil von höchst dekorativer Wirkung, der wahrscheinlich als der letzte Sproß einer alteingesessenen, heidnisch-germanischen Kunstübung angesehen werden darf (Abb. 1, 2). Schon damals muß die schwedische Textilkunst außer der bodenständigen Tradition sich die innigen Beziehungen ihres Ursprungslandes zum russisch-byzantinischen Osten zunutze gemacht haben. Heraldische Tiere orientalischer Art blieben fortan durch das ganze Mittelalter hin und bis in die Neuzeit der nordischen Volkskunst geläufig. Sie erlebten besonders im 14. und 15. Jahrhundert eine imposante Ausbildung: die intarsiaartig gearbeiteten Stoffe aus Skepptuna und Hög (Stockholm, Hist. Museum; Abb. 3) gehören zu den schönsten Überraschungen der Ausstellung.

Seit dem 12. Jahrhundert begann die schwedische Kultur sich von ihrer ursprünglichen Beschränkung auf einheimische und östliche Grundlagen freizumachen und Verbindungen mit dem europäischen Süden und Westen anzuknüpfen, um sich schließlich in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vollständig und endgültig dem kontinentalen Kreis anzugliedern. Aus dieser Zeit haben sich nicht viele, doch besonders vornehme Schöpfungen der Textilkunst erhalten. Werke wie die gestickten Besatzstücke eines Chorgewandes aus Biskopskulla (rheinisch um 1200), wie das gestickte Pluviale aus Uppsala (französisch um 1250/75) und wie das große gestickte Antependium aus Eskilstuna (französisch um 1300) zählen nicht nur zu den Glanzstücken der Ausstellung, sondern zu den bedeutendsten Erzeugnissen der europäischen Textilkunst überhaupt. Alle wichtigen Arbeiten aus dieser Zeit sind importiert und zwar aus den berühmtesten Textilzentren des gesamten Westens und Südens, auf Grund einer beachtenswerten Unabhängigkeit der schwedischen Donatoren von lokaler Bindung. In der Frühzeit spielten namentlich Frankreich und das westliche Deutschland eine Hauptrolle als Lieferanten, nach 1300 scheinen sie diese Stellung an England abgegeben zu

Abb. 3. Wandbehang aus Skepptuna — Schwedisch, 14./15. Jahrhundert. Detail
Stockholm, Historisches Museum

haben. Unter den zahlreichen Beispielen von »Opus anglicanum« auf der Ausstellung verdient das Besatzstück eines Chorgewandes aus Skå (um 1325) wegen seiner entzückenden Feinheit hervorgehoben zu werden.

Der Freiheit der schwedischen Interessenten, an allen europäischen Textilmärkten nach Gefallen kaufen zu können, wurde jedoch in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts Einhalt geboten durch die Monopolisierung des nordischen Handels in den Händen der deutschen Hansa. Dieses einschneidende Ereignis eröffnete eine Periode von ungefähr zwei Jahrhunderten, in der Schweden mit Norddeutschland mehr und mehr zu einem einheitlichen baltischen Kulturkreis verschmelzen sollte. Was damals aus anderen europäischen Ländern nach Skandinavien importiert wurde — also in erster Linie die unersetzlichen Luccheser und Florentiner Brokate —, ging durch deutsche Mittlerhände.

Der Reichtum Schwedens an Stickereien dieser hanseatischen Kunst übertrifft den Besitz der norddeutschen Städte bedeutend. Die deutsche Forschung hat es der schwedischen Wissenschaft zu danken, wenn sie zu erkennen beginnt, daß der hanseatische Norden im 15. Jahrhundert nicht nur in der Skulptur und Malerei, sondern auch in der Textilkunst Großes geleistet hat. Dabei stellt sich heraus, was die Forschungsergebnisse über die monumentalen Künste auch hatten erwarten lassen, daß nämlich der Export nach dem Norden fast ausschließlich von Lübeck ausging. Unter den zahlreichen deutschen Stickereien gab es lediglich zwei, die vielleicht als Danziger Erzeugnisse angesprochen werden können — ein köstlicher, sehr böhmisch wirkender Besatz aus Lidhult (Småland) im Museum zu Växjö (1350/1400)[1] und eine derbe Arbeit aus Tensta (Stockholm, Hist. Museum um 1450), ferner einige wenige, die auf Köln zurückzuführen sein möchten, sowie ein im Kriege erbeutetes mitteldeutsches Stück mit den Wappen Wilhelms V. v. Henneberg, gest. 1480, und der Margarete von Braunschweig, gest. 1509 (Garpenberg in Dalarne) — alles andere war lübeckisch. Die

[1] Auch dieses Werk könnte vielleicht lübeckisch sein.

Lokalisierung dieser umfangreichen Gruppe geht von einigen Arbeiten aus, über deren Bestellung in Lübeck bei einem mit Namen bezeichneten Sticker die schwedische Forschung Urkunden in den Händen hält und demnächst veröffentlichen wird. Außer den im Katalog als lübeckisch aufgeführten Werken wären noch wenigstens drei weitere für die Werkstätten der Ostseestadt in Anspruch zu nehmen: die prachtvollen Stickereien von 1522 aus Kumla (Närke) im Besitz des Stockholmer Historischen Museums, denen Entwürfe des Jacob von Utrecht zugrundeliegen müssen, und zwei für kölnisch erklärte Werke in Kumla und Stockholm (aus Västra Ed).

Abb. 4. St. Jürgen. Stickerei einer Prozessionsfahne in Vassunda (Upland). Stockholmer Arbeit um 1490, nach Entwurf von Bernt Notke

Mit Interesse bleibt zu erwarten, was die bevorstehende schwedische Publikation von Andreas Lindblom und Agnes Branting über das Verhältnis der lübeckischen Sticker zu den Malern zu sagen haben wird. Nach den Beobachtungen des Verfassers hat keineswegs allein der vielberufene Hermen Rode Entwürfe für die Textilhandwerker gemacht.

Nach dem Vorbild der lübeckischen Stickerwerkstätten begannen etwa seit der Mitte des 15. Jahrhunderts in Schweden auch einheimische zu arbeiten. Unter ihnen erhoben sich drei auf die Höhe der norddeutschen Produktion: die Werkstätten in dem Cisterzienserinnenkloster Sko, in dem Birgittinermutterkloster Vadstena und in Stockholm. In Sko ist eines der merkwürdigsten Werke der Ausstellung entstanden, die Grabdecke des hl. Holmger mit der lebensgroßen Figur des Heiligen (aus Skokloster, Stockholm, Hist. Museum). In Vadstena, wo die bedeutendsten lübeckischen Stickereien Schwedens sich befinden, entwickelten die Nonnen doch unter Einwirkung der englischen Beziehungen ihres Klosters einen vom norddeutschen sehr abweichenden, eigenartigen und höchst reizvollen Stil, unter Zurückdrängung der figürlichen Elemente zugunsten der ornamentalen. Der Stockholmer Werkstatt aber gelang es, der monumentalen Art der lübeckischen Vorbilder nicht nur nahezukommen, sondern sie sogar fast zu übertreffen. Freilich konnte man dort auch den begabtesten lübeckischen Künstler der Zeit, Bernt Notke, zur Lieferung von Vorlagen heranziehen (vgl. unten). Aber die Werkstatt hatte außerdem über hervorragende

Abb. 5. Kasel im Dom zu Uppsala — Stockholmer Stickerei von ca. 1490

schwedische Talente zu verfügen: der Freskomaler und Perlsticker Albertus pictor, von dessen frischer Erzählergabe die Kirchenwände der Mälargegend so einnehmend zeugen, hat mit die lebendigsten gestickten Figurenbilder der Ausstellung geschaffen (Abb. 5).

Die baltische Schule — so vortrefflich sie norddeutsche und schwedische Eigenart unter lübeckischer Leitung zu entfalten wußte — hatte an der Wende des 15. zum 16. Jahrhundert doch ihren Höhepunkt überschritten. Wahrscheinlich waren es weniger Geschmacksgründe, die zu ihrer Zurückdrängung führten, als politische Ursachen: die schwedischen Herrscher spielten im Interesse der Emanzipation ihrer Nation die niederländischen Waren gegen die norddeutschen aus. So drang während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts mit flandrischen Schnitzaltären zusammen ein Strom von niederländischen Stickereien in das Land. Diese Werke bildeten einen der Hauptanziehungspunkte der Ausstellung. An Monumentalität und Charakter den lübeckischen Arbeiten durchweg nicht gewachsen, fesseln sie doch durch ihre überlegene Technik und ihre unvergleichliche dekorative Vollendung. Auch über sie — vor allem über ihre Lokalisierung — haben wir von Andreas Lindblom und Agnes Branting wichtige Aufschlüsse zu erwarten[1].

Es sei dem Referenten erlaubt, hier abzubrechen und über die schönen barocken und modernen Arbeiten der Ausstellung zu schweigen, für die er sich nicht zuständig fühlt. Die ersteren boten ein besonders buntes Bild, da sie aus ganz Europa und dem angrenzenden Asien von den kriegerischen Schweden des 17. Jahrhunderts als Kriegsbeute mit heimgebracht worden sind.

Das wissenschaftliche Fazit der Ausstellung wird in einem großen, prachtvoll ausgestatteten und mit der vorbildlichen Sorgsamkeit der schwedischen Wissenschaft gearbeiteten Werk gezogen werden: Agnes Branting und Andreas Lindblom, Medeltida vävnader och broderier i Sverige. Der erste Band davon ist bereits erschienen (Stockholm 1928). Er behandelt die einheimischen Produkte. Der zweite Band über die ausländischen Arbeiten wird 1929 zusammen mit einer gekürzten einbändigen englischen Ausgabe herauskommen.

ANHANG

ÜBER EINE STOCKHOLMER STICKEREI NACH EINEM ENTWURF VON BERNT NOTKE

In Vassunda (Uppland) wird eine fragmentarisch erhaltene Prozessionsfahne aufbewahrt, die in Stickerei den hl. Georg zeigt, wie er den Drachen mit dem Speere tötet (Abb. 4). Die technischen und stilistischen Eigentümlichkeiten der Arbeit sprechen dafür, daß das Werk um 1490 in der oben erwähnten Stockholmer Werkstätte ausgeführt worden ist. Da nun die Georgsfigur die innigsten Beziehungen zu der eben damals am selben Ort von Bernt Notke vollendeten St. Jürgengruppe in der Nicolaikirche erkennen läßt — Typus und Bewegung des Ritters und des Drachens — und da niemand außer Notke weder in Norddeutschland noch in Skandinavien damals einer so monumentalen Wirkung fähig gewesen wäre, wie sie die Darstellung in Vassunda auszeichnet, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß Notke den Entwurf für diese Prozessionsfahne geliefert hat.

[1] Unter ihnen sei ein Werk hervorgehoben: die wundervolle Stickerei von 1507 aus Torskinge (Museum in Växjö), deren Zeichnung des Genies eines Quentin Massys nicht unwürdig wäre.

DIE WIENER TAFELMALEREI VON 1410—1460

(NEUERWERBUNGEN DES WIENER KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS)

VON LUDWIG BALDASS

II. Fortsetzung und Schluß aus Heft 3

Der neue Realismus offenbart sich deutlich erst in der Wiener Malerei der vierziger Jahre. Reifer und derber als die fünf Tafeln der Joachims- und Marienlegende sind dann die großen Tafeln des Albrechtaltars in Klosterneuburg, in denen der neue Wirklichkeitssinn sich viel stärker Bahn bricht. Der Meister hat hier ganz mit dem weichen Stil gebrochen.

Während vier Passionstafeln in Troppau von dem beweglichen Stil des Meisters der St. Lambrechter Votivtafel abzuleiten sind, schließen vier andere des Budapester Museums zwar in der Farbengebung gleichfalls an diesen Künstler an, übernehmen aber sonst die stärker feierliche Art des Darbringungsmeisters, dessen Raumverteilung vor allem der Budapester Einzug in Jerusalem (Abb. 8) weiterbildet. Aber auch die Typen verschiedener Apostel und Schergen und die schweren, etwas klobigen Hände Christi erinnern an das späteste Werk des Darbringungsmeisters, an die Beschneidung in Nürnberg. Schließlich nehmen von der stark lebendigen Kunst des Meisters des Albrechtaltars in der Ausprägung der fünf Marienbilder von 1438 fünf doppelseitig bemalte Tafeln mit Heiligenlegenden auf der Vorder- und Passionsszenen auf der Rückseite, die 1924 im Wiener Handel zu sehen waren (Abb. 11), ihren Ausgang[1].

Das bedeutendste Werk der österreichischen Kunst der vierziger Jahre ist aber keine Schöpfung der Malerei, sondern ein Schnitzaltar. Seine weitere Provenienz, er stammt aus dem Vorrat der Gemäldegalerie im Kunsthistorischen Museum, ist nicht aufgehellt. Suidas Angabe, daß er aus Znaim stammt, ist ebenso wie Kieslingers[2] Lokalisierung an die Nordgrenze von Niederösterreich unbewiesen. Wir sind für die örtliche und zeitliche Ansetzung des hochbedeutenden Werkes ganz auf die Stilkritik angewiesen. Die Schnitzereien des Mittelteils und der Innenseite der Flügeln (Kreuztragung [Abb. 14], Kreuzigung und Kreuzabnahme) stehen isoliert in der deutschen Plastik. Nirgends sonst begegnen wir einer ähnlichen Gedrängtheit vielfiguriger Kompositionen und einem ähnlichen kraftvollen und wilden Realismus. Es ist der Stil der Wurzacher Tafeln Hans Multschers von 1437, der hier in die Plastik übersetzt ist. Dazu kommt eine ungemein farbenprächtige und reiche Fassung, die in den letzten Jahren durch Sebastian Isepp wieder freigelegt wurde. In dieser wohl erhaltenen Fassung wetteifert das Werk mit der Tafelmalerei. Überall sehen wir den gelungenen Versuch, die Stofflichkeit der Oberfläche der Dinge zu bringen. Auch sonst klingt manches an die österreichische Malerei um 1440 an. So erinnern die Bewegungen der Schergen an die Budapester Passionstafeln, die Prophetenfiguren über dem Jerusalemer Tor aber samt den Säulen auf denen sie stehen (Abb. 7), an die Wiener Heimsuchung (Abb. 6). Während jedoch die Figürchen dieser Tafel noch den weichen fließenden Gewandstil der Grisaillefigürchen des

[1] Sie messen 94 : 45,5 cm und stellen dar, auf den Vorderseiten: Disputation und Marter der hl. Katharina, Barbara im Kerker, St. Vigilius und Enthauptung Barbaras, auf den gröber gehaltenen ungefirnißten Rückseiten: Geißelung, Dornenkrönung, Ausstellung, Kreuztragung und Kreuzigung Christi.

[2] Die mittelalterliche Plastik in Österreich, Wien und Leipzig, 1926, Abb. 27, Tafel 21 und 22. Kieslingers Behauptung, daß eine bedeutend figurenreichere Kreuztragungszeichnung der ehemaligen Sammlung Rodriguez (Abb. im Auktionskatalog, Amsterdam, Muller, 12. Juni 1921, Nr. 82) sowie ein doppelseitiges Blatt im Handel (Albertina-Publikation 1317, 1318) Arbeiten des Schnitzers seien, ist nicht überzeugend. Die Kreuztragungszeichnung steht dem Wiener Schnitzaltar kaum näher als etwa den Passionszenen aus der Werkstatt des Meisters von Schloß Lichtenstein (vgl. Abb. 13).

Abb. 10. Österreichisch um 1440 / Christus vor Pilatus
Wien, Gemäldegalerie

Meisters von Heiligenkreuz (Abb. 5) zeigen, sehen wir nun kräftig gegliederte, knittrige Faltenzüge, die das Standmotiv deutlich herausarbeiten. Den gleichen Gewandstil der vierziger Jahre zeigen auch die etwa halblebensgroßen Hauptfiguren. Pfennings Wiener Kreuzigung von 1449 und das 1457 datierte Grazer Dombild scheinen in der Komposition des Mittelbildes vorbereitet. Von geringerer Bedeutung als die im wahren Sinne des Wortes meisterhaften Schnitzereien sind die acht gemalten Passionsszenen[1] auf den Außenseiten der Flügel, die von einer schwächeren und stilistisch altertümlicheren Hand herrühren. Sie sind aber, da sie nach dem tatsächlichen Befund schlechterdings erst nach Vollendung der Schnitzereien aufgemalt sein können, wichtig für die Datierung und mehr noch für die genauere Lokalisierung des Altars.

Diese Passionsszenen nun zeigen klar den Stil der Wiener Tafelmalerei aus der Zeit um 1440. Es finden Einzug in Jerusalem (Abb. 9), Abendmahl und Gefangennahme in den Budapester Passionsszenen (Abb. 8), die Ölbergszene aber in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts ihre nächsten Parallelen. Hugelshofer hat diese Zeichnung mit dem St. Lambrechter Ölberg in Zusammenhang gebracht, dabei aber übersehen, daß der Faltenstil weit über den des Meisters der Votivtafel hinausgeht und viel brüchiger geworden ist, wobei die Figuren an Körpervolumen und Erdhaftigkeit zugenommen haben. Die beschnittene Zeichnung zeigt auf der Rückseite eine qualitativ höher stehende, aber altertümlichere Madonna, die etwa den Stil des Meisters der Darbringung repräsentiert. Schließlich erinnern die Engeltypen der Taufe Christi (Abb. 9) an den Albrechtsaltar, während die Figur des thronenden Pilatus (Abb. 10) im Gegensinne fast identisch auf jener der oben erwähnten Tafeln im Wiener Handel (Abb. 11) vorkommt, die die hl. Katharina vor ihrem Vater zeigt. Diesen Heiligenszenen

[1] Sie stellen dar; obere Reihe: Taufe Christi, Einzug in Jerusalem, Vertreibung der Wechsler und Abendmahl; untere Reihe: Ölberg, Gefangennahme, Christus vor Pilatus und Geißelung.

steht auch die farbige Haltung der bunten Passionsbilder am nächsten. Da auch Einzelheiten wie die Bildung der Hände, der Augen und Ohren nahe verwandt sind, können wir annehmen, daß sie einer Wiener Werkstatt angehören. Damit wäre die Lokalisierung des Altars einwandfrei gegeben. Der Stil der Malereien verbietet ein Ansetzen der Entstehung nach der Jahrhundertmitte. Es erscheint also die Datierung des ganzen Werkes in die vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts gesichert.

Als Hauptvertreter der österreichischen Malerei der vierziger Jahre muß aber der Meister von Schloß Lichtenstein gelten. Von zweien seiner Altäre haben sich Fragmente erhalten. Zu dem früheren gehören acht auseinander gesägte Tafeln, von denen drei Szenen aus der Geschichte der Eltern Mariä und des Marienlebens, die fünf anderen Episoden der Kindheits- und Jugendgeschichte Christi darstellen. Diese fünf, die Beschneidung des Berliner Museums, die Ruhe auf der Flucht bei Baron Louis Rothschild in Wien und ein Christus zwischen den Schriftgelehrten im Tempel (Abb. 12), der 1928 für die Wiener Gemäldegalerie erworben werden konnte, ferner eine Taufe Christi im Breslauer Museum und eine Versuchung Christi in Wiener Privatbesitz stammen sicher von einer Hand. Ebenso aber scheinen mir die drei anderen: die rechts ein wenig gekürzte Botschaft des Engels an Joachim in der Wiener Galerie, die oben beschnittene Begegnung unter der goldenen Pforte in St. Petersburger Privatbesitz und die Heimsuchung des Berliner Museums von einer Hand und zwar von der des Hauptmeisters zu sein[1]. Es ist offensichtlich, wie sehr der Gehilfe, dem die Kindheits- und Jugendgeschichten Christi übertragen waren, sich bemühte, in der Art des Hauptmeisters zu malen. So übernahm er bei der Flucht nach Ägypten die landschaftliche Kulisse der Verkündigung an Joachim, ohne die räumliche Klarheit des Vorbildes zu erreichen. Ebenso versuchte er, technische Eigentümlichkeiten nachzubilden, doch sind z. B. seine Hände einfach mit schwarzen Linien umrissen und bleiben flach, während die des Hauptmeisters plastisch in Licht und Schatten modelliert sind.

Abb. 11. Österreichisch um 1440
Die Disputation der hl. Katharina
Wien, Kunsthandel

Der Meister von Schloß Lichtenstein muß aus der Werkstatt des Meisters der Darbringung hervorgegangen sein. Für die technischen Eigentümlichkeiten, die Bildung der Haare und Hände, die Modellierung und den Farbenauftrag bilden dessen Marienleben-

[1] Buchners anderer Scheidung der Tafeln (Münchner Jahrbuch XIII, 1923, S. 170) vermag ich ebensowenig zuzustimmen wie Beneschs Behauptung (Pantheon, April 1928), daß die Verkündigung an Joachim von derselben Hand herrühre wie die Flucht nach Ägypten und der Christus unter den Schriftgelehrten.

szenen in Klosterneuburg[1] den Ausgangspunkt. Der Stil aber ist fortgeschrittener als auf den fünf Tafeln von 1438 des Albrechtsmeisters, dessen Generationsgenosse der Meister von Schloß Lichtenstein offenbar gewesen ist; man vergleiche nur die trotz der kühnen Beleuchtung und der starken Räumlichkeit primitive Landschaft der Botschaft an Joachim (Abb. 4) mit der viel klarer gegliederten auf der gleichen Darstellung vom Meister von Schloß Lichtenstein. Dabei ist dieser Künstler frei geblieben von westlichen Einflüssen und ganz aus der heimischen Kunst hervorgewachsen. In seinem Marienlebenaltar steht er auf derselben Stufe wie der Meister der Budapester Passionsszenen (Abb. 8), so daß eine Datierung in den Beginn der vierziger Jahre das Richtige treffen dürfte.

Dem zweiten, späteren Altar gehören die beiden großen Tafeln des Todes und der Krönung Mariä (letztere beschnitten) auf Schloß Lichtenstein, sowie wahrscheinlich fünf Passionsszenen, Ölberg und Grablegung in Donaueschingen (beide beschnitten), Kreuztragung und Beweinung (Abb. 13) in der Pfarrkapelle von St. Moritz zu Augsburg (intakt) und Auferstehung in der Pinakothek (seitlich beschnitten) an. Die beiden Marienszenen mit ihren schlanken hellfarbigen Gestalten stammen unbedingt vom Hauptmeister, die Passionsszenen aber mit ihren ganz kurz proportionierten Figuren und ihrer bunten und raffinierten Farbigkeit wieder von einem Gehilfen, vielleicht sogar von demselben, der die Kindheitsgeschichte Christi gemalt hat. Obwohl eine Zeitspanne von vielleicht zehn Jahren zwischen beiden Werken liegen muß[2], zeigen die Passionsszenen noch deutlich Zusammenhang mit der älteren österreichischen Malerei. Eine Figur der Kreuztragung ist der Wiener Kreuztragung vom Meister der Votivtafel nachgebildet, der schlafende Petrus der Ölbergszene[3] aber hat die gleiche Stellung wie auf der Berliner Zeichnung und wie auf der Außen-

Abb. 12. Werkstatt des Meisters von Schloß Lichtenstein
Christus im Tempel — Wien, Gemäldegalerie

[1] Abbildungen gegenübergestellt im Belvedere (Forum) 1926 vor Seite 139.
[2] Feurstein (Katalog der Gemäldegalerie Donaueschingen, 1921, S. 63), der zuerst das Werk des Meisters zusammengestellt hatte, vermutete — ohne seine Belege anzuführen — eine Stiftung der Erzherzogin Mechtild von Österreich für die Stiftskirche St. Moritz zu Rottenburg um 1455.
[3] Abb. im Katalog der Ausstellung »Gotik in Österreich«, Wien 1926, Tafel 7.

seite des Wiener Kreuzigungsaltars. Nur die Grundstimmung ist geändert. Die Erdenschwere, die diesen Figuren (vgl. Abb. 13) anhaftet, ist dieselbe, die auch den geschnitzten Gestalten der ähnlich dichtgedrängten Reliefs (Abb. 14) eigen ist. Raum und Landschaft sind auf die nötigsten Andeutungen beschränkt. Nirgends mehr — im Gegensatz zu den früheren Tafeln — zeigt sich ein Versuch, Einzelheiten der Natur liebevoll nachzuschaffen. Lyrischer ist die Grundnote der beiden großen Marienszenen. In der starken Stoffmalerei möchte man zum erstenmal bei dem Meister eine Berührung mit dem Westen mutmaßen.

Der Meister von Schloß Lichtenstein ist kein Revolutionär wie der Schnitzer des Wiener Kreuzigungsaltars; er ist seiner Grundeinstellung nach auch retrospektiver als der Meister des Albrechtsaltars. Er gehörte nicht der Generation der großen Erneuerer der Malerei in Deutschland an wie Lucas Moser und Stefan Lochner, wie Konrad Witz und Hans Multscher, wie der Meister des Tucheraltars und der bayrische Meister von 1444, sondern fußt noch ganz in der Kunst des ersten Jahrhundertdrittels. Er zeigt uns dafür, welchen Weg die deutsche Malerei ohne Einwirken burgundisch-niederländischer Mächte genommen hätte, wie der neue Realismus sich zwar in den Figuren auch von selbst Bahn bricht, in der Landschaft und der Raumdarstellung aber der Anstoß von außen zur zwingenden Notwendigkeit wird. Ja die Flügel des späteren Altares sind weniger räumlich empfunden als die des früheren, von denen etwa die Tafel mit Christus im Tempel (Abb. 12) eine Art der Tiefendarstellung zeigt, die 1499 der Meister von Großgmain in allerdings viel freierer Weise wieder aufnimmt.

Um 1460 dringt dann der niederländische Einfluß in der neuen Ausprägung des Figurenstils auch in Österreich durch. Aber das Hauptwerk, die beiden großen Tafeln im Wiener Redemptoristenkloster schließt doch, wie namentlich in der Krönung Mariä[1] klar sichtbar wird, in der großzügigen Haltung der Gestalten an die spätere Schöpfung des Meisters von Lichtenstein[2] an.

NACHTRAG

Während der Drucklegung dieser Skizze erschien im II. Band der neuen Folge des Jahrbuches der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien eine Abhandlung von Benesch »Zur altösterreichischen Tafelmalerei«, deren erster Teil sich gleichfalls mit den hier aufgezeigten Problemen beschäftigt. Zu drei von Benesch ausführlich behandelten Fragen muß hier Stellung genommen werden, zur Gruppierung des Materials, zur Lokalisierung der besprochenen Denkmäler und zur Ableitung des Stils von eventuellen fremden Vorbildern.

In der Gruppierung des Materials weichen Beneschs Ansichten nur wenig von meinen ab. Dem Hauptmeister der Frühzeit, dem er einen neuen Notnamen gibt (er benennt ihn nach der Linzer Kreuzigung und nicht nach der St. Lambrechter Votivtafel, was an und für sich reine Geschmacksache ist, aber für den Außenstehenden die Frage noch verwirrter erscheinen läßt, als sie schon ist), schreibt er außerdem die Erfindung eines Fensters in der Peterskirche zu St. Lambrecht und die Einblattholzschnitte der Heimsuchung und Verkündigung Mariä in der Albertina zu, die bereits einmal Buchner mit der österreichischen Tafelmalerei, allerdings mit dem erheblich späteren Meister von Schloß Lichtenstein, in Verbindung gebracht hatte. Während die Scheiben mir wirklich den Geist des Meisters zu offenbaren scheinen, spüre ich in den den österreichischen Stil der dreißiger Jahre repräsentierenden Holzschnitten eine derbere Empfindung, die sich auch in plumperen Gesichtstypen äußert. Dagegen trennt Benesch die kleine Trauer unter dem Kreuze des Berliner Museums von dem Hauptmeister ab und bringt sie mit den Malereien am romanischen Faltstuhl des Klosters Nonnberg in Salzburg zusammen, wie ich glaube, wenig überzeugend, da die Figuren des Berliner Täfelchens ganz den Stil der Londoner Zeichnungen und die Faltengebung der Votivtafel aufweisen, während die auf gleicher Stilstufe stehenden Malereien des Faltstuhls sehr entschieden allgemeiner gehalten sind und sich durch besonders kleine Köpfe bei auffallend plumpen

[1] Photo der Wiener Lichtbildstelle.

[2] Photo von Höfle, Augsburg.

Abb. 13. Werkstatt des Meisters von Schloß Lichtenstein — Kreuztragung und Beweinung Christi
Augsburg, Pfarrei von St. Moritz

Händen von den Figuren der Trauer unter dem Kreuze und den anderen Arbeiten des Meisters der Votivtafel, in dessen Gefolgschaft auch die von Benesch zuerst publizierten Täfelchen in Stams gehören, unterscheiden. Dem Meister der Darbringung teilt Benesch neu die stilverwandten Scheiben mit dem Gnadenstuhl und dem hl. Georg in Neukloster zu, trennt aber die kleine Beweinung des Wiener Museums von ihm ab. Wenn Benesch als »Werk derselben Hand« den Christus am Ölberg der Sammlung des verstorbenen Comte Durrieu in Paris, der mit drei anderen Passionsszenen (davon eine, die Dornenkrönung Christi, abgeb. bei Michel III, 1, Fig. 80) zu einer Folge gehört, anspricht, so muß ich mich außerstande erklären, nach zwei kleinen und schlechten Klischees über Zuschreibungen an bestimmte Hände mich zu äußern. Dagegen scheint mir die getönte Federzeichnung der Albertina mit der Verkündigung Mariä, deren österreichischen Ursprung Benesch als erster erkannt hat, über den Stil des Meisters der Darbringung vor allem im Räumlichen weit hinauszugehen. Sie findet ihre Parallele am ehesten in den Frühwerken des Meisters des Albrechtaltars, wie in der Ausweisung Joachims aus dem Tempel und der Verkündigung an Joachim (unsere Abb. 4), rührt aber wohl von einer anderen Hand her.
Komplizierter ist die Frage der Lokalisierung. Ich habe die behandelten Gruppen schlechtweg als »Wiener Tafelmalerei« bezeichnet, fühle mich aber durch Beneschs Ausführungen verpflichtet, diese Annahme zu begründen. Suida hatte eine steirische Bildergruppe (um den Meister der Votivtafel) und eine Wiener Malerschule (mit dem Meister der Darbringung und dem Meister des Albrechtsaltars als Hauptkünstler) aufgestellt. Dem war entgegenzuhalten, daß trotz der Provenienz einiger Hauptwerke des Meisters der Votivtafel aus St. Lambrecht, für welches Kloster der Künstler aller Wahrscheinlichkeit nach tätig gewesen ist, der Stil dieser Werke sich von anderen steirischen Schöpfungen, wie dem Reichenecker Epitaph, der Kreuzigung aus St. Peter am Kammersberg (beide im Grazer Joanneum) usw. doch sehr erheblich unterscheidet, während eine scharfe Grenze zu dem, was Suida die Wiener Malerschule nennt, nicht zu ziehen ist. Der Meister der

Abb. 14. Österreichisch um 1440 Kreuztragung. Hochrelief
Wien, Gemäldegalerie

Votivtafel nimmt nicht nur ebenso wie der Meister der Darbringung seinen Ausgang von der Kunst des Meisters des Londoner Gnadenstuhls, er wirkt auch ebenso wie der andere Künstler auf die um und nach 1440 tätige Künstlergeneration, etwa auf den Meister von Schloß Lichtenstein ein. Es kann also meines Erachtens kein Zweifel sein, daß die hier behandelte Gruppe eine einheitliche Lokalschule repräsentiert. Die von Suida zur Begründung seiner Meinung herangezogene Feindschaft des Wieners und des steirischen Hofes in der in Betracht kommenden Zeitspanne, vor allem in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts, muß noch nicht einen einzelnen Künstler am Wandern gehindert haben. Nun hat Benesch sich gegen jede nähere Lokalisierung des Meisters der Votivtafel gewandt, indem er auf die Verstreutheit des Materials über das gesamte österreichische Gebiet hinwies, eine Verstreutheit, die durch meinen Versuch der Zuweisung der Kompositionen eines Glasfensters in Tamsweg im Lungau, das übrigens nur politisch zu Salzburg, geographisch aber zu Steiermark gehört, an den von Suida nach Wien lokalisierten Meister der Darbringung noch vergrößert wird. Wenn ich dennoch bei der Benennung der ganzen Gruppe als Wiener Malerei verbleibe, geschieht dies aus zweifacher Erwägung. Erstens scheint mir die Gruppe, die sich deutlich nicht nur vom steirischen, sondern auch vom viel klarer faßbaren salz-

Abb. 15. Französisch, Ende des 14. Jahrh. Verkündigung vom Meister von Heiligenkreuz

burgischen Kunstkreis absetzt, eine so enge, durch so zahlreiche Fäden verbundene und verknüpfte zu sein, daß diese Bindung mir nur durch ein klares lokales Zentrum erklärbar scheint. Zweitens aber daß dieses Zentrum Wien war, dafür scheinen mir nicht nur die Tatsache, daß Wien zweifellos damals die bedeutendste Stadt des ganzen Gebietes war, sondern auch die Umstände zu sprechen, daß immerhin das umfangreichste Werk, der Albrechtsaltar nach Wien lokalisierbar ist, eine Lokalisierung, die sicherer ist als die jedes anderen Werkes der Gruppe, daß ferner die Ausstrahlungen nach Mähren und Ungarn sich am ehesten durch ein Zentrum in Wien erklären lassen und daß schließlich ein Nachleben der Gruppe bisher nur in der Wiener Malerei festgestellt werden konnte. Mit Benesch aber aus dem Umstand, daß vielleicht die übrigens stilistisch schwer faßbaren, weil lediglich dekorativen Malereien eines damals schon im Besitze des Stiftes Nonnberg befindlichen Faltstuhls, gewiß aber die 1430 in Innsbruck gemalte Handschrift in Madrid enge stilistische Verwandtschaft mit der Gruppe zeigen, auf lokale Differenzierungen zu schließen, erscheint mir nicht tunlich. Beide Werke können leicht von wandernden Künstlern — hat doch auch ein Salzburger das Grazer Dombild, ein Südtiroler den St. Wolfganger-Altar gemacht — hergestellt sein. Die Salzburger Malerei der Zeit unterscheidet sich scharf und klar von unserer Gruppe. Von der Nordtiroler Malerei wissen wir noch zu wenig. Die geographische Lage dieses Gebietes zwischen Südtirol, Schwaben, Bayern und Salzburg macht aber eine engere Beziehung zur eigentlich österreichischen Kunst wenig wahrscheinlich.

In der Frage der Stilableitung stehe ich Benesch grundsätzlich gegenüber. Benesch leitet die Herkunft dieser Kunst »wie die der meisten Spätschöpfungen des weichen Stils in Deutschland von der burgundischen Kunst aus der Sphäre Melchior Broederlams« her. Demgegenüber kann ich vor dem Ende der dreißiger Jahre, also vor Entstehung der fünf frühen Tafeln des Meisters des Albrechtsaltars und der Verkündigungszeichnung in der Albertina überhaupt keinen westlichen Einfluß in der österreichischen Kunst wahrnehmen. Nun weicht meine Vorstellung von der burgundischen und der nordfranzösischen Malerei um 1400 erheblich von der Beneschs ab. Benesch erklärt, daß die Bildergruppe des Meisters von Heiligenkreuz »sowohl aus maltechnischen wie ikonographischen Gründen unmöglich französisch sein kann«, während ich — ikonographische Gründe beweisen bekanntlich bei Tafeln kleinen Formats sehr wenig; man braucht nur einen auswärtigen Besteller annehmen, so werden sie hinfällig — gerade umgekehrt in dem Heiligenkreuzer Diptychon nicht nur eine stilistische, sondern auch gerade eine maltechnische vollkommene Identität mit französischen Tafeln im Louvre und in der Carrand-Sammlung, die wahrscheinlich Pariser Ursprungs sind, erblicke. Die Gegenüberstellung der Verkündigung vom Heiligenkreuzer Diptychon (Abb. 15) und der S. 66, Anm. 1 genannten, ungefähr auf gleicher Stilstufe stehenden Geburt Christi mag den Unterschied zwischen der aufs äußerste verfeinerten, ja überspitzten französischen Hofkunst und der bei aller Anmut derberen, viel weniger berechneten und dafür aber stärker unmittelbaren österreichischen Tafelmalerei klar vor Augen führen. Andererseits rechnet Benesch der burgundischen Malerei den Meister des Georgsmartyrium im Louvre zu, obwohl diese Tafeln maltechnisch grundverschieden sind von allen übrigen als burgundisch oder nordfranzösisch erweisbaren Tafeln der Zeit und nach der von mir übernommenen Ansicht verschiedener Gelehrter der südfranzösischen, nach der anderer der nordspanischen Schule

angehören. Ganz unabhängig aber von dieser Meinungsverschiedenheit vermag ich in der österreichischen Tafelmalerei vom ersten Drittel des 15. Jahrhunderts und vor allem in der Kunst des Meisters der Votivtafel überhaupt weder einen burgundischen noch sonst einen westlichen Einschlag zu erkennen. Wenn man nach fremden Vorbildern suchen will, so sind sie in Italien zu finden. Nach Italien weist nicht nur die Komposition der Kreuztragung, sondern auch die des Gnadenstuhls, die ikonographisch auch in einer veronesischen Zeichnung der Albertina vorbereitet ist (Stix und Fröhlich-Bum, Nr. 2). Auf die Beziehungen der Reiterschlacht auf der Votivtafel zu Zeichnungen aus dem Kreise des Stefano da Verona und Pisanello wurde oben hingewiesen und auch eine Komposition wie die Beweinung auf der Londoner Zeichnung erinnert in der Gruppierung der Figuren und in den sprechenden Gesten an oberitalienische Schöpfungen wie z. B. an ein veronesisches Skizzenbuchblatt in den Uffizien (van Marle VII, Fig. 196). Italienisch im Stil sind aber auch die Propheten in den Zwickeln des um 1400 entstandenen Altaraufsatzes aus Judenburg im Grazer Joanneum, man vergleiche damit nur die Propheten einer Stefano da Zevio (da Verona) zugeschriebenen Zeichnung der Albertina (Stix und Fröhlich-Bum, Nr. 3) und selbst die Grundanordnung einer frühen Komposition des Meisters des Albrechtsaltars, der Anbetung der Könige in Berlin, erinnert noch eher an italienische Schöpfungen, wie etwa an die Hauptgruppe der großen Epiphanie von Gentile da Fabriano, als an französische Kunst. Ich lege diesen Beziehungen keinen größeren Wert bei als den gelegentlicher Anregung und betone sie nur, um der neuerdings häufiger zutage tretenden Tendenz, alle Erscheinungen deutscher Kunst um und nach 1400 aus dem Westen abzuleiten und durch den etwas nebelhaften Begriff einer burgundischen Kunst erklären zu wollen, entgegenzutreten. Ein weiterer Beweis für meine Ansicht ist der Umstand, daß auch das erste Eindringen französisch-burgundischer Elemente in Österreich kurz vor 1440 keinen starken Umschwung der Stiltendenzen mit sich brachte. Dies beweisen die Werke des Meisters von Schloß Lichtenstein, die von so vielen Errungenschaften westlicher Malerei unbeeinflußt bleiben und deren Grundstimmung keineswegs so ausgesprochen die der »Witzgefolgschaft« ist, wie Benesch annimmt.

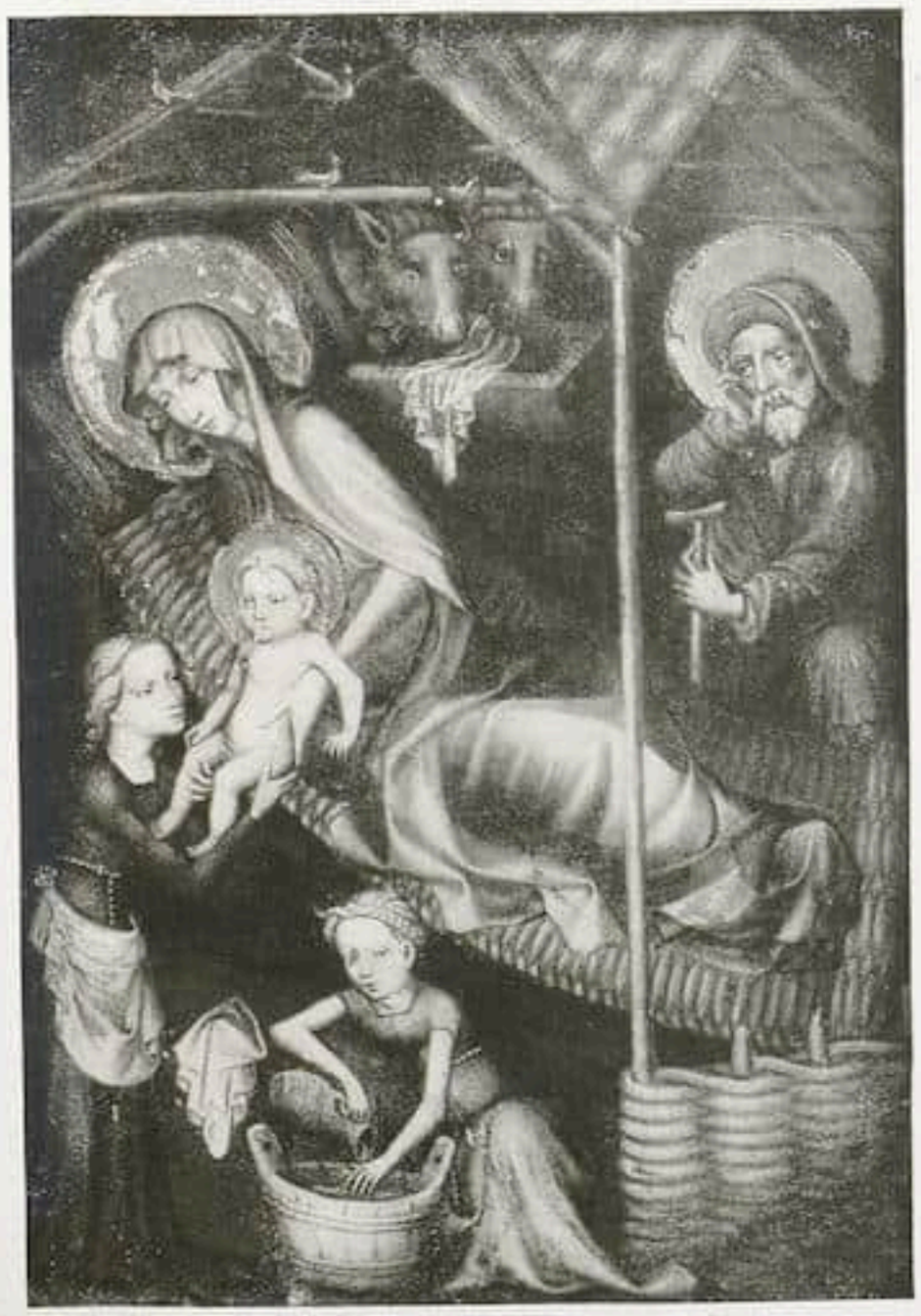


Abb. 16. Österreichisch um 1400 / Geburt Christi

DANZIGER BILDNISSE VON OTTO DIX

VON WILLI WOLFRADT

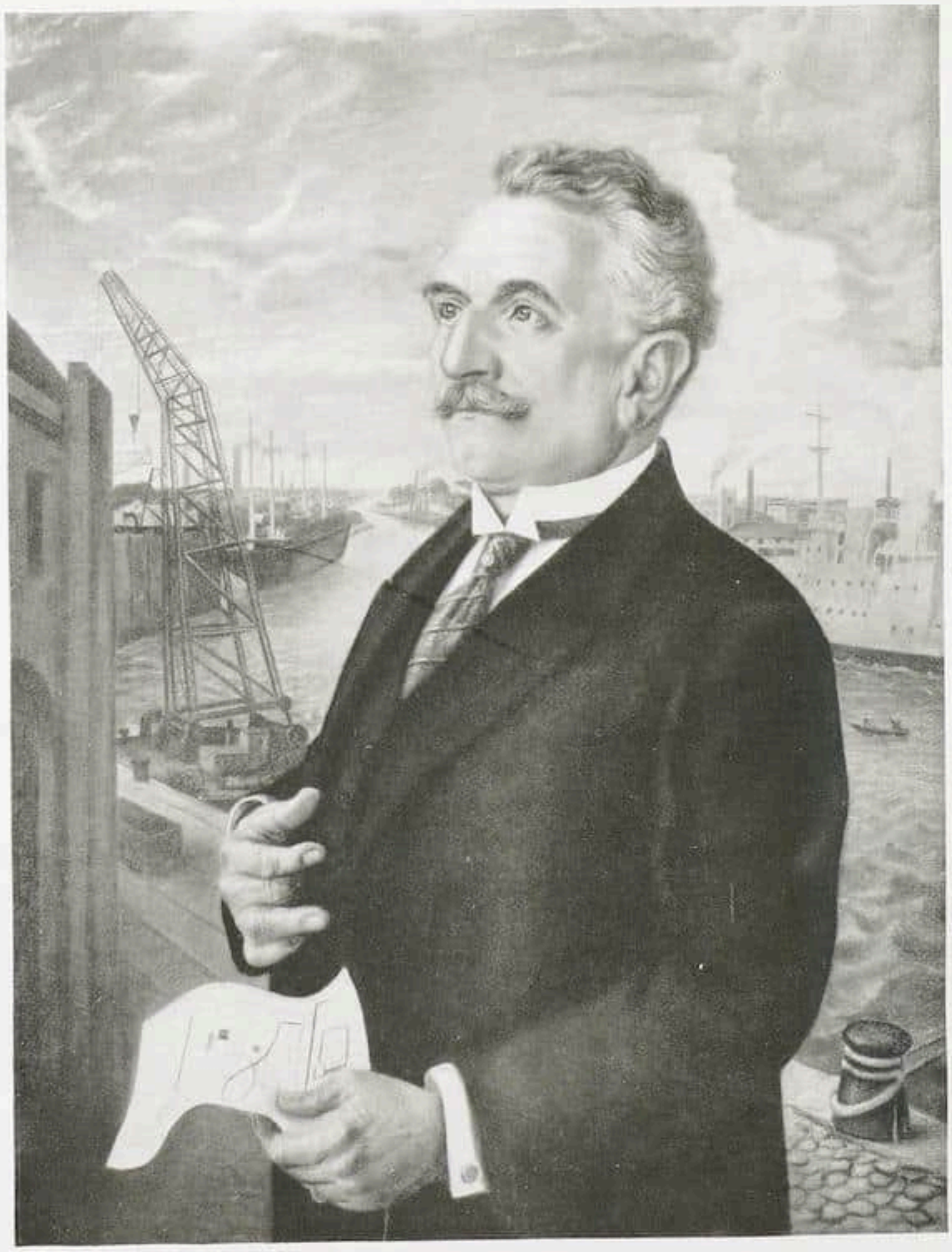
Mehrere behördliche Persönlichkeiten in Danzig haben sich von Otto Dix malen lassen. Diese Porträt-Aufträge gehen offenbar auf eine Ausstellung zurück, die dort bereits vor einigen Jahren stattgefunden hat, sind jedoch erst kürzlich ausgeführt worden. Die Ergebnisse, bewundernswert und bedenklich, haben Anspruch darauf, zur allgemeinen Kenntnis gebracht zu werden.

Für die heutige Malerei ist das Porträt eher ein Bildthema, mit dem sich jeder Künstler dann und wann auseinandersetzt, als eine Spezialaufgabe. Es gibt wohl eine mannigfaltige und belangvolle moderne Bildnismalerei, aber kaum ausgesprochene Porträtisten. Dix könnte noch am ehesten unter den ausschlaggebenden Erscheinungen der künstlerischen Gegenwart dafür gelten. Freilich zielt sein rigoroser Realismus ursprünglich nicht auf Porträtmäßigkeit im eigentlichen Sinne, denn er nimmt die Einzelheit oder Individualität, in die er sich verbeißt, doch nur als Symptom wichtig. Er präpariert aus der betreffenden Physiognomie die erschreckend generellen Geheimzüge hervor,

Otto Dix — Bildnis Senator Dr. h. c. Fuchs, Danzig

Otto Dix — Bildnis Staatspräsident Dr. Sahm, Danzig

den einmaligen Befund allenfalls als kuriose Konstellation betrachtend. Selbst so scharf personifizierte Bildnisse wie etwa das Porträt Max Schelers, Eulenbergs, Sylvia von Hardens überholen, eben indem der singuläre Mienenschnitt, Blickakzent, Habitus so schroff bloßgestellt ist, die private Identität. Sie stoßen durch das gewöhnliche Einzelaussehen brüsk zu Wesensformulierungen vor, die den Dargestellten als Prototyp seiner selbst fassen. Porträthandwerk, das Bestellern darin Beistand leistet, ihre äußere Erscheinung würdig der Mit- und Nachwelt zu überliefern, hat mit diesem etwas diabolischen Verfahren wenig gemein.



Otto Dix — Bildnis Generaldirektor Prof. Noé, Danzig

Den Danziger Herren ist der Mut hoch anzurechnen, sich einem Dix anvertraut zu haben. Dessen immer engerer Anschluß an die alte deutsche Malerei, zunächst in seiner Technik kräftiger Ausführlichkeit begründet, hat ihn freilich so weit gezähmt, daß die ihm ursprünglich durchaus wesensfremde Aufgabe offizieller Porträts nun keine Zumutung mehr bedeutet. Ein Staatspräsident, der dem exponierten Führer der jüngsten Kunstrichtung die Anerkennung erweist, ihm Modell zu sitzen, kommt nicht alle Tage vor, und es schmälert das Verdienst seiner Entschlossenheit nicht, wenn das Resultat, im Hinblick auf Dix und seinen Weg, Einwände herausfordert. Sie erstrecken sich nicht geradezu auf die allerdings verblüffend weitgehende Annäherung an Faktur und Bildmethode des 16. Jahrhunderts, sondern auf den Umstand, daß die Erneuerung alter Eindringlichkeit und Prägnanz durch die Verbindung mit der altertümelnden Stadtkulisse und durch den Einsatz für eine heute ganz unwirklich ge-

wordene repräsentative Attitüde in ein falsches Licht gerückt ist. Weil uns die würdevolle Sitzpose des Porträts überhaupt nicht mehr entspricht, hat eben die moderne Malerei das Bildnis als Spezialaufgabe nicht recht weiterentwickeln können. Die früheren Porträts von Dix hatten ihre Bedeutung nicht zuletzt darin, daß sie bei allem Objektivismus respektlos waren und durch kaustische Schärfe der Auffassung die Porträtkonvention ausschalteten. An sich schon birgt die Neigung zur Kulisse und zum in die Hand des Dargestellten gegebenen Attribut die Gefahr des feierlichen Hinweises auf Stand und Wirkungskreis der Person, also einer Betonung ihrer Würde. Der gewisse sarkastische Einschlag, die Aggressivität der früheren Dix-Bildnisse hat diese Gefahr neutralisiert. Das offizielle Porträt aber läßt sie ganz akut werden, und wenn nun gar die Hintergrundsvedute der Marienkirche von einem mittelalterlichen Gewölbebogen umrahmt erscheint, bekommt selbst die detailgründliche Energie der Darstellung einen retrospektiven Beigeschmack, und die trotzige Realistik dieser Kunst droht in ihrem Sinn verkehrt zu werden.

Zwingend, bewundernswert nach wie vor die zu äußerster Bestimmtheit gestraffte, jede Gesichtsform, jedes Fingerglied, jede Hautfalte mit sprungbereitem Willen ladende Durchgestaltung. Diese Danziger Bildnisse stehen mit allen ihren Warnungen im Vordergrunde des künstlerischen Zeitgeschehens. Aber sie werfen auch ein Licht auf das Kritische der ganzen Situation.

Pol Cassel — Schwertlilien

Aus der Ausstellung in der »Fides«, Dresden

RUNDSCHAU

STIFTUNG HAVEMEYER

Durch den kürzlich erfolgten Tod der weitbekannten Sammlerin Mrs. Havemeyer wird das Metropolitan Museum demnächst in den Besitz einer der großartigsten Gemäldesammlungen gelangen, die von Privatsammlern je zusammengebracht worden sind. Mrs. Havemeyer war die Gattin eines reichen Mannes, aber ihr standen nicht wie den Morgans, Wideners, Fricks ungezählte Millionen zur Verfügung. Sie wuchs mit den Impressionisten auf, und ihren Hauptvertretern bis zu Cézanne hin, galt ihre erste Liebe. Die führte sie später auch zu den alten Meistern, vor allem zu Greco und Goya.
Von den Bildern, die die Bestände des Museums nicht nur bereichern, sondern vielfach noch sehr glücklich ergänzen, seien hier angeführt: Bronzino »Herzog von Urbino«; Fra Filippo Lippi »Madonna mit Kind«; Antonio da Messina »Männerporträt«; Andrea del Sarto »Madonna mit Kind und Heiligen«; vier Bilder des Paolo Veronese; Greco »Cardinal de Quevara« und die wunderbare Gewitterlandschaft »Blick auf Toledo«; Goya »Las Majas auf dem Balkon« und vier andere Werke; Lucas Cranach »Mann mit Rosenkranz«; Frans Hals, zwei Porträts; Rembrandt, sieben Werke; P. de Hoogh »Interieurs«; Rubens, zwei Gemälde; Clouet »Männerporträt«; Nicolas Poussin »Orpheus und Euridice«; Courbet fünfzehn Bilder; Puvis de Chavanne, Millet, Corot vier Werke; Degas neunzehn Bilder; Manet achtzehn Bilder; Monet sieben Bilder; Renoir »Junges Mädchen am Meeresstrand«; Cézanne vier Bilder.
Diesen Gemälden schließen sich an Skulpturen von Donatello, Mino da Fiesole, Desiderio da Settignano; sechs gotische Werke, ein gracco-römischer Marmor und zwei chinesische Statuen aus der T'ang-Zeit, sowie einige Stücke italienischer Fayence, spanisch-maurische Teller und Placques, zyprisches Glas und einige japanische Lackarbeiten des 17. Jahrhunderts.

Kruzifixus — Holz
Westfrankreich, 12. Jahrhundert
Sammlung Demotte-Paris

EIN NEUES MUSEUM IN TOLEDO

In Toledo wird in Kürze in der geschlossenen Kirche »San Vicente« ein Museum kirchlicher Kunst (Museo Parroquial) eröffnet werden. Die an dieser Stelle nunmehr vereinigten Kunstwerke sind im Verlauf der letzten Jahre durch einen Priester, Antonio Sierra Corella, mit Unterstützung des Kardinal-Primas von Toledo, Dr. Segura und seines Vorgängers in den Kirchen der Umgegend, wo sie verstreut und vielfach wenig sorgfältig aufbewahrt waren, gesammelt und mit Verständnis geordnet worden. In der Hauptsache sind es Gemälde und Skulpturen aus verschiedenen Jahrhunderten (beginnend mit dem 12.), Wand- und Fußteppiche, Stoffe, Stickereien, Kirchengerät, Keramik. Vor allen Dingen ist eine beachtenswerte Sammlung

von Werken des Greco zu nennen, von denen mehrere fast unbekannt sind und deren Glanzpunkt die Himmelfahrt der Maria (Asuncion de la Virgen) aus der letzten Epoche des Meisters ist, eines seiner ergreifendsten Werke, das immer in San Vicente gewesen ist. A. D.

DETROIT

Das von W. R. Valentiner geleitete Detroiter Museum erwarb kürzlich die »Mater amabilis« von Correggio. Das Gemälde, das um 1518 entstanden ist, stellt die Madonna in einer Landschaft sitzend dar. Die Geschichte des Bildes läßt sich bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Zuletzt war es in der Sammlung Crespi, danach in der Chiesa-Collection in Mailand, mit der es 1926 in New York versteigert wurde. Correggio ist nun in Detroit mit zwei Werken überaus charakteristisch vertreten, mit der Vermählung der heiligen Katharina, die auf der Versteigerung der Sammlung Castiglioni 1925 erworben wurde, und dem jüngsten Ankauf. Ferner ist vor kurzem eine Bauernfamilie des Mathieu Le Nain in den Besitz des Museums gelangt. h

NÜRNBERG

Die Moderne Galerie der Stadt Nürnberg hat unter Leitung ihres Direktors Prof. Dr. Schulz eine vollkommene Neuordnung und Neuaufstellung erfahren, bei der Gleichgültiges entfernt, künstlerisch Bedeutsames dagegen innerhalb der Gesamtordnung stärker betont wurde.

Sehr interessant sind vor allem die letzten zahlreichen Neuerwerbungen, die zum großen Teil der Nürnberger Ausstellung des vergangenen Sommers entstammen und wesentliche Kräfte des heutigen Kunstlebens in Deutschland und Österreich charakteristisch repräsentieren.

Im Hinblick auf die oft diskutierte Frage der Abendbeleuchtung in den Museen erbringt die neue Städtische Galerie den Beweis, daß wenigstens in Nürnberg der Versuch, die Sammlung für den Abendbesuch zu öffnen, voll und ganz geglückt ist, nachdem sämtliche Räume mit künstlicher, wie Tageslicht wirkender Beleuchtung versehen wurden. Die Besucherzahl erreichte an drei Sonntagen hintereinander die Summe von 600, 900 und 1300 Personen. Es muß abgewartet werden, ob dieses günstige Ergebnis auch in der Folge akut bleibt. n

★

BRÜSSELER AUSSTELLUNGEN

James Ensor / Gustave de Smet / Paul Klee

Das weitaus bedeutendste künstlerische Ereignis in Belgien seit dem Kriege war die große Retrospektive von James Ensor im Palais des Beaux Arts. Der Katalog umfaßte nicht weniger als 800 Nummern, wovon 300 auf die Gemälde, 400 auf Zeichnungen und Radierungen entfielen, die sich in 17 Sälen auf einer Fläche von 700qm verteilten. Ob-

Bodhisattva. Stein. T'ang-Zeit um 900 n. Chr.
Höhe 160 cm (ohne Sockel)
Ausgestellt bei China-Bohlken, Berlin W 9

wohl das Werk von Ensor nicht unbekannt war und bereits mehrfach größere Ausstellungen stattgefunden hatten, war dennoch die grandiose Veranstaltung, selbst für die glühendsten Bewunderer des Künstlers, tatsächlich eine Offenbarung. Der Gesamtaspekt dieser Leistung war das Bezwingende.

Heute erkennt man deutlich, welche Rolle Ensor als Wegbereiter innerhalb der Malerei der letzten 25 Jahre gespielt hat. Irgendwie gibt es von hier aus Beziehungen zu den wichtigsten Äußerungen zeitgenössischer Kunst. So sind die leuchtenden Interieurs, die Ensor bei Beginn seiner Laufbahn malte, gewissermaßen Vorläufer der intimen Malerei eines Bonnard oder Vuillard, und ähnlich deuten verschiedene seiner realistisch visionären Bilder auf die epische Malerei eines Permeke, und seine sehr seltenen Stadtansichten halten durchaus den Vergleich mit ähnlichen sehr bewegten Landschaften von Utrillo aus.

Es gibt hier noch ein Dutzend Momente, die z. B. bei Ensor die Dynamik eines Kandinsky oder das Gesicht des Surrealisten, ja selbst die Niederschrift der Seele nach der Art eines Paul Klee vorausdeuten. So erscheint das Werk Ensors wie das un-

James Ensor — Streit der Masken um einen Gehängten

Aus der großen Ensor-Ausstellung in Brüssel

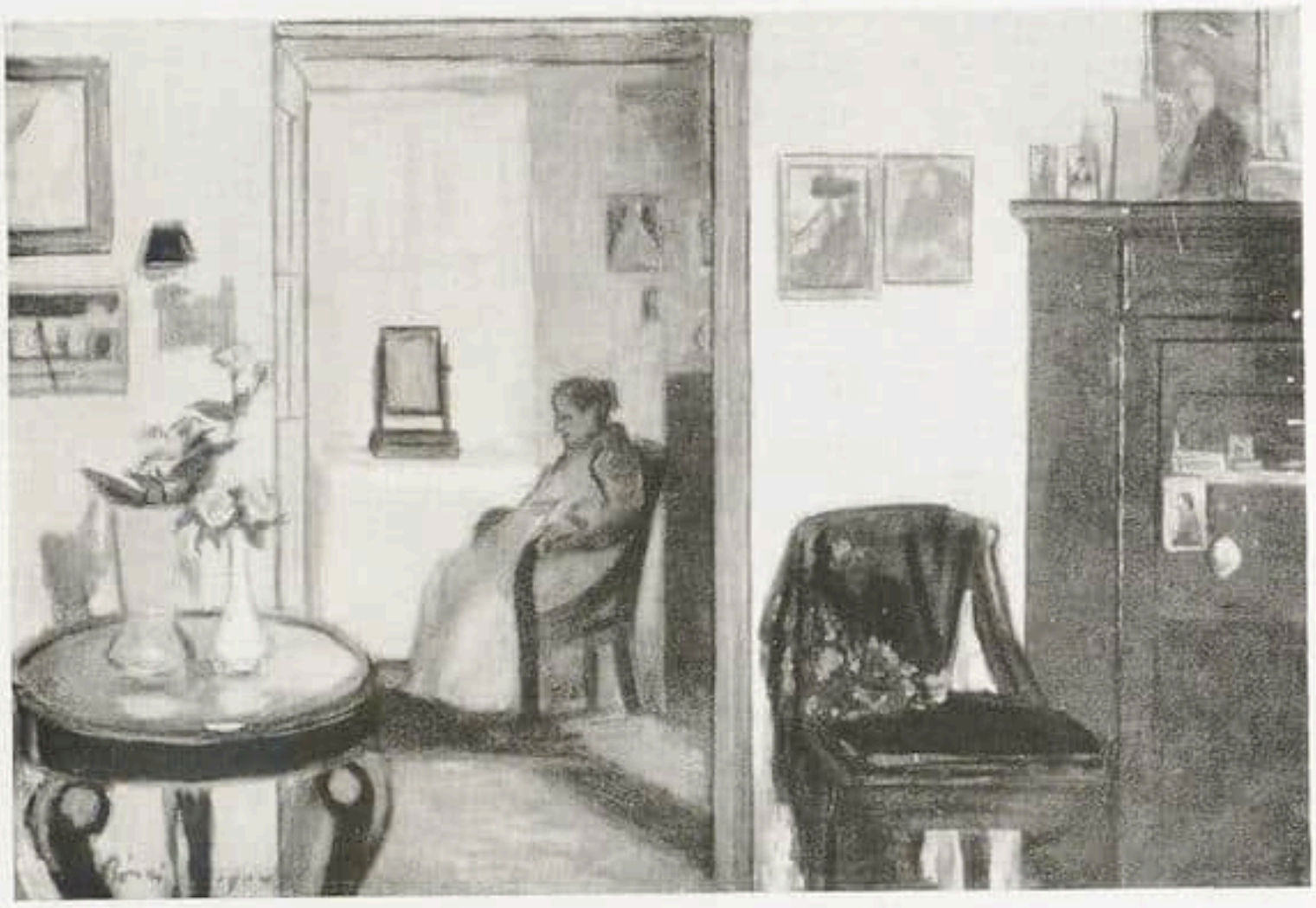
endliche Zentrum zeitgenössischer Malerei, in dem sich alle Straßen gestrigen und zukünftigen Schaffens kreuzen. Nur den oberflächlichen Betrachter kann die Vielartigkeit der Gesichte irritieren, der wirkliche Kenner empfindet unbedingt die nie versagende künstlerische Kraft, die stets nach neuem Ausdruck und neuen Mitteln sucht.

Ensor ist zeitlebens so eine Art von genialem Amateur gewesen, der lediglich zu seiner eigenen Genugtuung malte und seiner unruhigen und bewegten Sensibilität folgte. Durch diese Tatsache enthüllt sich von selbst das Geheimnis der unbegrenzten Horizonte, die sein erstaunliches Werk preisgibt.

Zweifellos wird diese imposante Ausstellung im Palais des Beaux Arts einem James Ensor endgültig den überragenden Platz sichern, den er innerhalb der Geschichte zeitgenössischer Malerei zu fordern berechtigt ist und den ihm, wie es scheint, bisher nur Deutschland zugestanden hat.

Gleichzeitig mit dieser Ausstellung fand in der Galerie Giroux eine andere Retrospektive eines flämischen Malers statt, der der Generation angehört, die Ensor gefolgt ist: Gustave de Smet. Dieser Künstler steht heute mit seinem Kameraden Constant Permeke an der Spitze der belgischen Nachkriegsmalerei. Anfänglich berührten sich die beiden im Hinblick auf Ausdruck und Kolorit sehr eng, aber seit Jahren haben sie doch verschiedene Wege verfolgt. Während Permeke im wesentlichen ein epischer Maler blieb, ein Visionär, der die Realität fast brutal andeutet, geistiger Sohn eines Vincent van Gogh, hat Gustave de Smet sich allmählich vom Expressionismus entfernt, um sich einer gemäßigteren und gemesseneren Kunstform zuzuwenden, deren klassischer Charakter nicht verleugnet werden kann. Er weiß seine immerhin zitternde Emotion mit einer vollkommen reinen Technik zu verbinden, die nichts mehr dem Zufall überläßt, und während de Smet ursprünglich von einem dunklen Kolorit, braunen und roten Erdtönen ausging, hat er allmählich seine Palette ins Helle vorgetrieben, und seine letzten Gemälde sind in klingenden Farben und geradezu raffinierten Tönen gemalt. Obwohl er thematisch dem bäuerlichen Motiv des Landes an der Lys treu geblieben, hat doch seine Malerei nichts vom Lokalen. Von allen unseren gegenwärtigen Malern ist er vielleicht derjenige, bei dem die Rassenelemente am wenigsten hervortreten. Seine Emotion hat zugleich jene vornehme Diskretion, die mit nordisch paroxystischen Vorstellungen nichts gemein hat. Diese Kunst ist menschlich wunderbar balanciert und scheint jetzt ihre endgültige Form gefunden zu haben.

Die Galerie »Le Centaure« unternimmt es, dem belgischen Publikum einige der besten deutschen Künstler vorzustellen. Sie hat mit einer Ausstellung von Paul Klee und Renée Sintenis begonnen, deren Werke auch hier sehr geschätzt sind.



Rippl-Rónai Wohnzimmer. 1904

Dem verstorbenen ungarischen Künstler ist auf der ungarischen Ausstellung in Nürnberg ein eigener Saal gewidmet

Vor allem hat Paul Klee derart überzeugend gewirkt, daß viele in ihm schon jetzt einen der bedeutendsten Maler unserer Zeit sehen wollen.

Georges Marlier

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Verwiesen sei in erster Linie auf die Ausstellung russischer Ikonenmalerei im ehemaligen Kunstgewerbemuseum, über die das nächste Heft einen kleinen illustrierten Beitrag aus berufener Feder publiziert. Gerade rein künstlerisch hinterläßt diese interessante Schau vereinzelt starke Eindrücke und unwillkürlich gedenkt man da an gewisse Parallelen aus der frühen italienischen Malerei.

Bei Bruno Cassirer: George Grosz, bei Ferd. Möller: Lehmbruck, in Erinnerung seines zehnjährigen Todestages; bei Casper ganz versprechend Felix Nußbaum, bei Flechtheim: Willi Baumeister, der im Cicerone demnächst aus der Feder Wolfradts noch besonders gewürdigt wird, bei Hartberg die Münchner Geigenberger und L. W. Großmann. Und dies ist nur ein Bruchteil dessen, was das aktive, fast zu aktive Kunstleben Berlins augenblicklich darzubieten hat. Auf alles Bedeutsame weist nachdrücklicher noch das nächste Heft hin. B

GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG RIPPL-RÓNAI

Das Ernst-Museum in Budapest widmete seine Räume einer umfangreichen Ausstellung der Werke des vor einem Jahre verstorbenen Malers Josef Rippl-Rónai. Er gilt nunmehr als der größte ungarische Künstler seiner Generation. Am Beginn begründeten die Münchner Akademie und Munkácsy seine technische Fertigkeit. Doch sehen lernte er im Freundeskreis der Maillol, Roussel, Vuillard, von 1889 an. Hier setzte die rückblickende Schau ein, mit Rippl-Rónais sanft-herber »Synthese«, der matten dekorativen Silhouette, dem flächenumwellenden breiten Kontur. Später suchte seine Palette die braunschwarze Skala, um sich dann, 1899, von Cézanne inspiriert, aufzuhellen, zu lockern und bald feste flächige Formenfügung mit leichter, heller, gesättigtbunter Pinselführung zu vereinen. Um 1910 schwenkte er in einen minder glücklichen Pointillismus von ausgesprochen dekorativer Zielsetzung ein. Doch von Beginn an hatte eine impressionistische Pastellmanier den »synthetischen« Weg seiner Ölmalerei gesäumt, und das Pastell sollte dann die Ölmalerei endgültig ablösen. Sein Altersstil war mehr als bloße Feinheit und mehr als wissende Kurzschrift. Das Porträt gewann unter seiner Hand etwas Formfestes, trotz der exquisiten koloristischen Pikanterie und trotz der Nuance, die sich — in den besten Stücken — bescheiden auf die Kultivierung der kaum mehr wahrnehmbaren Minimalunterschiede beschränkte. Daß sein Werk im Französischen wurzelt, ist zweifellos. Trotzdem unterscheidet ihn ein frischeres, unverbrauchteres Auge von seinen französischen Altersgenossen. Er machte in Ungarn keine Schule, war dennoch die Standarte, unter die sich jeder frische Jahrgang bereitwillig scharte. Ra.

HANDZEICHNUNGEN VON FEININGER

Aus der Privatsammlung der Frau Julie Feininger sind erst ganz wenige Werke ihres Gatten öffentlich gezeigt worden. Darum ist es sehr zu begrü-

August Macke Mädchen am Abend. 1913

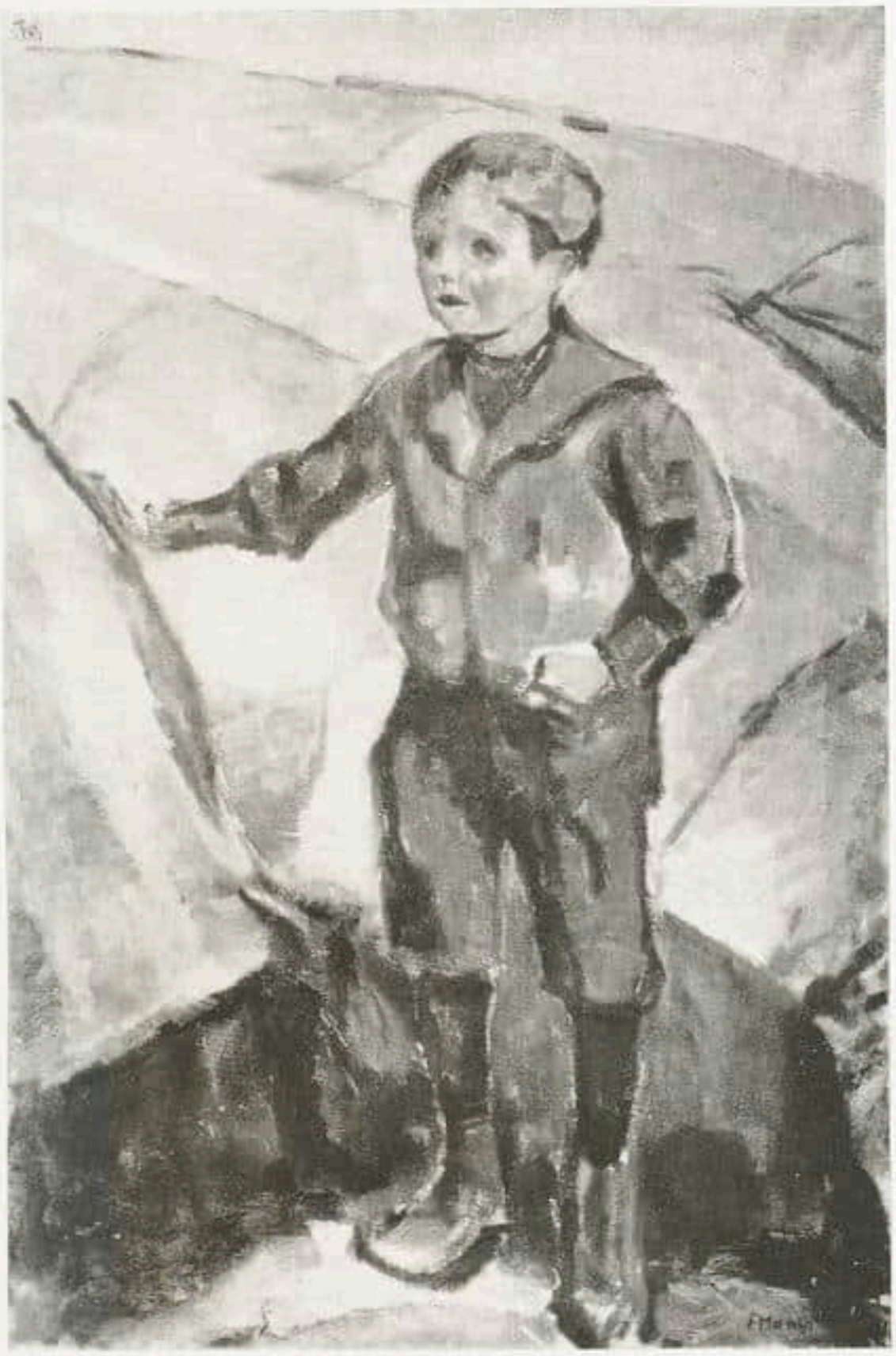
Aus der Macke-Gedächtnisausstellung des Graphischen Kabinetts (G. Franke), München

ßen, daß sie sich jetzt entschlossen hat, ihren gesamten Besitz an Handzeichnungen und Aquarellen einmal auf kurze Zeit auszuleihen. Naturgemäß vereinigt die Sammlung, die augenblicklich die Räume des Erfurter Kunstvereins füllt, das Beste und Köstlichste, was es von Lyonel Feininger gibt, gewissermaßen den Extrakt aus des Künstlers Schaffen in einer Auswahl von Höchstleistungen.

Um für das intimere Verständnis von Feiningers Entwicklungsgang zu werben, dürfte es kaum etwas Geeigneteres geben als diese Zusammenstellung, weil sie aus vertrautester Nähe des Schaffenden gewählt werden durfte, und weil sie vielfach an die Quellen oft abgewandelter Bildthemen des Künstlers leitet. Es ist auch sehr aufschlußreich und sicher nicht den günstigen Entstehungsbedingungen der Sammlung allein zuzuschreiben, daß hier die Wertakzente über die ganze Schaffenszeit des Meisters fast gleichmäßig verteilt erscheinen. Feininger tritt schon mit seinen frühesten Arbeiten, den Karikaturen der Jahre 1906 bis 1912, als innerlich reifer Künstler hervor, überlegen durch die originelle Phantastik seiner Einfälle und die Steigerung der graphischen Mittel weit über den illustrativen Zweck hinaus. Von dieser zu den nächsten Entwicklungsstufen geht der Weg im Sinne eines Wachstums im Gebrauch der künstlerischen Mittel gewiß ständig aufwärts: in den Blättern der mittleren Periode um 1920 entfaltet sich der Kolorist Feininger mit impulsiver Freude an reinen Tönen, wandelt sich die Bildgestaltung durch Annäherung an die Kinderzeichnung, aber an Reichtum der schöpferischen Kraft, die in jeder Leistung einmalig beschlossen liegt, gibt kein Blatt dem anderen etwas nach. Dieses sicherste Kennzeichen der starken Künstlerpersönlichkeit tragen dann auch die Arbeiten der letzten Zeit, die wunderbar zart getönten, stimmungsgesättigten oder stillen Landschaften, an Rembrandt oder Caspar David Friedrich gemahnend in ihrer Weiträumigkeit, und die allerletzten vom Jahre 1928, die mit einer neuen Verfestigung der Form eine immer sparsamere Verwendung von Wirkungsmitteln verbinden. D.

ALTE MEISTER IN DÜSSELDORF

Die Galerie Hans Bammann eröffnete eine kleine, gut gewählte Ausstellung flämischer und holländischer Landschaftsmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts, die bei der sonstigen Abneigung des hiesigen Kunsthandels gegen ältere Kunst besonders zu begrüßen ist. Von flämischen Meistern sind Lucas Gassel in einer »Landschaft mit Schmerzensmann« von 1540 im Stile Patinirs, P. Brueghel d.J. in einer feingegliederten, als Motiv frei-



Edvard Munch Bildnis eines Knaben
Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

lich nicht unbekannten Winterlandschaft, der dem Brueghel-Stil verwandte, in seiner Art ursprünglich anmutende Abel Grimmer, ferner Josse de Momper in einer großgesehenen Gebirgslandschaft und endlich A. Keirincx und A. Govaerts zwei spätere Anhänger der Brueghel-Coninxloosschen Landschaft günstig vertreten. Neben zwei landschaftlichen Bilder von Teniers d. J. ist eine Landschaft mit Staffage von Pieter Bout zu erwähnen, die überraschenderweise ganz ohne Mitwirkung von Boudewyns entstanden ist.

An holländischer Kunst werden Werke von J. Ruysdael, Everdingen, Wouwerman, eine große Ansicht von Dortrecht von J. van Goyen gezeigt, ferner ein Kabinettstück intimer Malerei, eine durchsichtig gemalte Waldlandschaft von Hackaert mit Jagdstaffage von A. van der Velde, aus der Sammlung Six. Eine Ansicht aus Brasilien von dem merkwürdigen, zu Haarlem tätigen Frans Post, ein Flachlandmotiv im Stile van Goyens von A. van Croos und eine außerordentlich gute Landschaft von Cornelis Decker tragen nicht unwesentlich zum günstigen Gesamtbild der Ausstellung bei.

Lasch

DANZIG

In den Ausstellungsräumen des Stadtmuseums wird zur Zeit eine Ausstellung von Arbeiten Karl Schmidt-Rottluffs gezeigt. Neben Werken der letzten Zeit, die besonders stark berücksichtigt sind, zeigt eine größere Anzahl von Gemälden und Aquarellen aus früheren Jahren seit 1906 die Entwicklung seines Schaffens.

Es folgt in Kürze eine größere Ausstellung von Arbeiten Christian Rohlfs, die einen Überblick über die künstlerische Entwicklung des nun bald achtzigjährigen Meisters von den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis auf die Gegenwart geben soll. Zahlreiche Museen und Privatsammler aus Nord- und Westdeutschland haben diese Ausstellung durch Leihgaben unterstützt. m

DUISBURG

Die Februarausstellung des Museumsvereins zeigt hauptsächlich Graphik und Plastiken von Ernst Barlach. Von besonderer Bedeutung ist die so ermöglichte Gelegenheit eines unmittelbaren Vergleichs mit dem heimischen Künstler Lehmbruck, dessen Werke zum großen Teil im hiesigen Museum oder auf öffentlichen Plätzen der Stadt Aufstellung gefunden haben. Mehr als der überbetonte Vertikalismus und die lautlose Innerlichkeit des rheinischen Künstlers müßte dem Industriemenschen die lastende Breitspurigkeit Barlachscher Gestalten und das kraftvolle Aufbegehren inneren Dranges verständlich sein. Aber auch hier nur eine kleine Gemeinde. Man kommt nicht los von naturalistischen Maßstäben. Der Kampf um »die Kniende« von Lehmbruck hat das ja vor nicht langer Zeit in beschämender Weise gezeigt. Die Pflege der bildenden Kunst ist in Duisburg noch nicht traditionell wie die der Musik. Den wenigen Verstehenden jedoch ist diese Schau Barlachscher Kunstwerke ein stärkstes Erlebnis. Von seltener Eindringlichkeit ist hier die Einheit der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit, die sich in der eben bei Paul Cassirer erschienenen Autobiographie offenbart: Ein Gemüt voll Ahnen und Grausen, das die Grenzenlosigkeit in der Enge der Wirklichkeit spürt, das ebensosehr von der Ungebärdigkeit eines Wilden besessen ist wie von der heiligen Scheu demütig sich Beugender. Höchste Spannung und Ausdruckskraft lebt in der bis zur Primitivität vereinfachten Form, die, geladen mit metaphysischen Kräften, in ihrer kolossartigen Wucht die urtümliche Ungeschlachtheit mythologischer Lebensäußerungen ins Bewußtsein drängt. Dagegen wirken die gleichzeitig ausgestellten Plastiken des niederrheinischen Bildhauers Hein Minkenberg matt und kraftlos, und man empfindet sie als rein formale Auseinandersetzung mit Barlachscher Gestaltungsweise.

Katharina Mühlhoff

PERSONALIA

LEHMBRUCKS ZEHNJÄHRIGER TODESTAG

Am 25. März sind es zehn Jahre, seit Wilhelm Lehmbruck, der deutsche Plastiker, freiwillig aus dem Leben schied. Aus diesem Anlaß finden allenthalben Gedächtnisausstellungen statt. Besonders aber sei hingewiesen auf die einzigartige Lehmbruck-Sammlung, die im Duisburger Museumsverein zusammengetragen ist, wo man das Werk des großen Künstlers von seiner Frühzeit bis zu seiner letzten Reife überblicken kann. Es wird diese Stätte von den Kunstfreunden zu diesem Anlaß besonders aufgesucht werden. Durch diese Sammlung hat die Stadt Duisburg ihre Ehrenpflicht ihrem großen Sohne gegenüber erfüllt. Als eines der bedeutendsten Kriegerehrenmale steht ebenfalls in Duisburg der »Trauernde Jüngling« auf dem schönen Ehrenfriedhof, und die »Kniende« wurde an wichtiger Stelle im Stadtbild aufgestellt. Das heute schon klassische Werk Lehmbrucks fand vor zehn Jahren einen zu jähen Abschluß. n

Prof. Curt Herrmann, der Berliner Maler, beging am 1. Februar seinen 75. Geburtstag. Der Künstler, der sich bis ins Alter eine beneidenswerte Frische und Arbeitsfreudigkeit hat bewahren können, hat in der neueren deutschen Kunst seinen Platz als der konsequente Vertreter des Neoimpressionismus. Die ganze Feinheit seines schmuckfreudigen Künstlertums hat Herrmann seinerzeit als Arrangeur der Ausstellungen der Freien Sezession betätigen können, als er Präsident der Vereinigung war. Sie hat Herrmann, der zu ihren Begründern gehörte, dann durch die Ernennung zum Ehrenmitglied ausgezeichnet. Von den französischen Impressionisten und den anderen Künstlern, denen er sich verwandt fühlt, hat Herrmann eine schöne Sammlung in seinem Hause vereinigt: da hängen Meisterwerke von Manet, Bonnard, Gauguin, van Gogh, Matisse, Liebermann. Auch mit der Feder ist Curt Herrmann für die Geltung der von ihm verfochtenen Anschauungen eingetreten, in dem Buche »Der Kampf um den Stil«. Sein Lebenswerk hat die Berliner National-Galerie zum 70. Geburtstag des Künstlers in einer großen Ausstellung gezeigt. R.

Prof. Ernst Wenck, der bekannte Berliner Bildhauer, ist kürzlich im Alter von 63 Jahren gestorben. Er war Mitglied der Berliner Sezession und mehrere Jahre stellvertretender Vorsitzender dieser Vereinigung neben dem alten Lovis Corinth. Seine bidhauerischen Arbeiten waren regelmäßig auf den Ausstellungen der Sezession zu sehen und eines seiner Hauptwerke, die griechisch stilisierende Bronzefigur eines zusammenbrechenden Jünglings, befindet sich in der Nationalgalerie. Ein starkes bildhauerisches Talent, das in bester Tradition herangewachsen war und sich speziell in Berlin mit Erfolg praktisch betätigen durfte. b

Karl Scheffler, der bekannte Kunstschriftsteller und Leiter von »Kunst und Künstler«, feierte am 27. Februar unter starker Anteilnahme seiner Freunde und Mitarbeiter seinen 60. Geburtstag.

Vor einigen Wochen starb in New York der ehemalige Kurator der Waffenabteilung des Metropolitan Museum, Dr. Bashford Dean, der als bedeutender Kenner seines Gebietes und als der eigentliche Schöpfer der Waffensammlung des Museums weit über Amerika hinaus bekannt war. Er konnte in erstaunlich kurzer Zeit eine Sammlung anlegen, die zu den bedeutendsten der Welt zählt und im Umfassen der meisten Gebiete wenige ihres gleichen hat. F.

Auf seinem Gut Feldeck in Oberösterreich ist Alfred Walcher Ritter von Molthein im Alter von 69 Jahren an einem akuten Nierenleiden am 12. Dezember gestorben. A. von Walcher-Molthein

Frans Post — Brasilianische Landschaft. 1669

Aus der Ausstellung bei Hans Bammann, Düsseldorf

hatte bald nach seinem frühen Ausscheiden aus dem Heer die Leitung der gräfl. Wilczekschen Kunstsammlungen übernommen, denen er bis zum Zusammenbruch der Monarchie vorstand. Er hat sich dabei namentlich um die historische Einrichtung der Burg Kreuzenstein a. d. Donau, über die er auch eine Monographie verfaßte, Verdienste erworben. Aus der Feder Walcher-Moltheins, der zu den besten Kennern altdeutschen Kunstgewerbes (insbesondere der Keramik) gehörte, sind zahlreiche Abhandlungen über altes Kunsthandwerk hervorgegangen. P.-N.

In der am 2. Februar stattgefundenen Delegiertenversammlung des internationalen Kongresses für neues Bauen wurde unserem Mitarbeiter Dr. S. Giedion, Zürich, das Generalsekretariat offiziell übertragen.

»Die internationalen Kongresse für neues Bauen« (Les congrès internationaux d'architecture moderne) haben zum Ziel: 1. das zeitgemäße Architekturprogramm zu formulieren; 2. die Ideen des neuen Bauens zu vertreten und für ihr Eindringen in die technischen, wirtschaftlichen und sozialen Kreise zu sorgen; 3. überall für die Verwirklichung von Bauaufgaben im heutigen Sinne einzutreten. Alle Führer des neuen Bauens gehören dem Verband an.

Am 9. Februar verstarb in Wien Dr. Ottokar Mascha, der Rops-Bibliograph und Graphiksammler, im 77. Lebensjahr. Dr. Mascha, ehemals von Beruf Advokat, war einer der ersten, die Plakate sammelten. Seine Plakatsammlung, die größte Österreichs — sie umfaßte 3235 Blätter —, war wiederholt auf Ausstellungen (zuletzt 1927 auf der Kunstgewerbeschau in Mannheim) zu sehen. P.-N.

Der polnische Architekturzeichner Stanislaw Noakowski (geb. 1867 in Nieszawa) ist durch plötzlichen Tod seinem Arbeitsfelde in Warschau entrissen worden. N. hatte 1894 die Petersburger Kunstakademie absolviert und wirkte dann als Professor an den Moskauer Kunstschulen, kehrte jedoch nach Ausbruch der russischen Revolution 1917 in seine Heimat zurück und war seither am Warschauer Polytechnikum tätig. Sowohl in Moskau als auch in Warschau war N. äußerst populär, und in der Tat haben seine akademischen und öffentlichen Vorträge nicht wenig zum Wachsen der künstlerischen Kultur in weiteren Kreisen beider Hauptstädte beigetragen. Außerdem hat Noakowski eine Unmasse von Zeichnungen hinterlassen — architektonische Motive, Rekonstruktionen und Komplexe aus allen Zeiten und Epochen, die stets mit hinreißender impressionistischer Verve aufs Papier geworfen waren. Architektonisch ausführend hat sich N. nie betätigt. P. E.

KUNST-LITERATUR

MAX J. FRIEDLÄNDER: ECHT UND UNECHT. Aus den Erfahrungen der Kunstkenner. Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1929.

Acht Aufsätze, die um ein Thema herum engere und weitere Kreise ziehen und einige davon, die sich die sogenannten »Kenner« sehr zu Herzen nehmen sollten.

Denn nicht jeder, der das Metier des Experten übt, ist dazu berufen, und die Wenigsten, die sich dafür halten, sind auserwählt. Aber unter diesen ganz Wenigen ist heute Friedländer der Bedeutendste. Er hat die Gnade des Auges und hat an sich selbst — nicht ohne vereinzelt auch einmal einem Irrtum zu erliegen — hunderte Mal feststellen können, daß wirkliche Kennerschaft ohne Intuition nicht denkbar ist. Gewiß muß man sein Handwerk kennen, und je reicher der Schatz des Wissens, um so besser. Aber durch Wissen ist noch nie ein Kenner geworden, so wenig wie Beckmesser ein »Meistersinger« war (obwohl er sich dafür hielt!). Der handwerkliche Apparat ist besonders wichtig gegenüber dem Raffinement der Fälscher, aber ob echt oder unecht, ob Memling oder nicht, dies zu entscheiden liegt zu 95% außerhalb des Lernbaren.

Das ist ungefähr auch das Bekenntnis Friedländers, der den Mut nicht nur zur Wahrheit hat, sondern fast fanatisch die Wahrheit sucht. Man lese nur, was er über das Expertisenwesen sagt, wie er nach Reform des jetzigen Zustandes ruft und seine sechs Leitsätze an die Adresse der Sammler richtet. Oder lese den zweiten Aufsatz vom Restaurieren alter Bilder! Den sollten alle Restauratoren auswendig lernen, sich alle Galeriedirektoren über ihren Schreibtisch hängen. Und dann dies Kapitel »Über Fälschung alter Bilder«, das so aktuell ist wie nie zuvor und das nur noch ein Pendant haben müßte etwa unter dem Titel »Über das Fälschen alter und ältester (archaischer) Plastik«. Was sich diesen drei grundlegenden Aufsätzen anschließt, zieht sozusagen die weiteren Kreise um das eigentliche Thema, so die Kapitel über »Das Malerische«, »Form und Farbe«, »Originalität«, »Stil und Manier«, und als letzter Höhepunkt dieses feinen bekennerischen Buches der Schlußaufsatz über »Entwicklung und Einfluß«, sozusagen ein Vademecum für den Kunstforscher und Kunstkenner. Das ist beobachtet und erlebt! Dies Kapitel sollte in großen Lettern in jedem kunsthistorischen Seminar angeschlagen werden. So wie dieses Kapitel aber ist das ganze Büchlein: Voll der Erkenntnis und von einer inneren Fülle, die getragen wird von der Brücke eines kultivierten Wortes. Biermann

Anmerkung. Der Petropolis-Verlag A.-G. veröffentlicht in Kürze eine russische Übersetzung der Friedländerschen Arbeit. Die Übersetzung ist von Dr. V. Bloch besorgt. Geheimrat Friedländer hat ein besonderes Vorwort zur russischen Ausgabe verfaßt.

JEAN EBERSOLT: ORIENT ET OCCIDENT. Recherches sur les influences Byzantines et Orientales en France avant les Croisades. Paris et Bruxelles, G. van Oest. 1928. 120 Seiten mit 2 Textabbildungen und 26 Lichtdrucktafeln, in Quart.

Es hat ein gewisses Interesse, auf dieses Buch hier hinzuweisen — allerdings nur, um Enttäuschungen zu verhindern. Der Kunsthistoriker wird wenig darin finden, was ihn ernsthaft fördern könnte. Daß zwischen Frankreich und dem östlichen Mittelmeerbecken auch schon vor den Kreuzzügen ein lebhafter wechselseitiger Verkehr geherrscht hat, ist lange bekannt. Der Verfasser beschränkt sich darauf, eine Fülle von Beispielen anzuführen, um diesen Austausch der materiellen und geistigen Güter zu belegen und mit den allgemeinen Geschehnissen der politischen und religiösen Geschichte in Einklang zu bringen. Besondere Bedeutung legt er anscheinend dem Pilgerverkehr und denjenigen Reisen zu, die unternommen wurden, um den Reliquienhunger des Abendlandes zu stillen: ich fürchte, daß der Verfasser hier allzugläubig Quellen folgt, deren geistliche Schreiber dem wirklichen Leben kaum sehr offenen Auges gegenüberstanden. Hin und wieder finden sich Hinweise auf die Bedeutung dieses Verkehrs für die Übertragung künstlerischer Formen: meist handelt es sich um längst bekannte Dinge, andere, voll der schwerwiegendsten Problematik, werden völlig mit Stillschweigen übergangen. Den deutschen Leser wird die entzückende Naivität des Buches erfreuen: man wundert sich aufrichtig, daß jemand glaubt, auch heute noch mit der Ausbreitung eines Zettelkastens auszukommen, von dem ein recht wichtiger Teil unbemerkt verloren gegangen zu sein scheint.

Gall

GEORG SOBOTKA: DIE BILDHAUEREI DER BAROCKZEIT. Herausgegeben von Hans Tietze. Wien 1927. Verlag von Anton Schroll & Co.

Sobotkas zusammenfassende Darstellung der Bildhauerei der Barockzeit ist ursprünglich bestimmt gewesen, Teil eines kunstgeschichtlichen Sammelwerkes zu bilden. Jenes Gebiet, dem sich die Spezialstudien des allzufrüh Dahingegangenen vorzugsweise zugewandt hatten, ist in großzügiger und sicherer Zusammenfassung und in bisher unübertroffener Weise dargestellt. H. Tietze, welcher die Herausgabe der vor mehr als 10 Jahren schon geschriebenen Arbeit besorgte, hat durch Anmerkung der wichtigeren, später erschienenen Spezialstudien der neueren Forschung Rechnung getragen. Sobotkas Arbeit ist aber als Zusammenfassung in einer auch den Fernerstehenden anziehenden Weise so vorzüglich geschrieben und beruht auf einer so eingehenden Kenntnis des überreichen Materials, daß sie dauernd wertvoll bleiben wird. W. Suida

Georg Pencz. Selbstbildnis und das Porträt seiner Frau
Aus dem Porträt-Katalog XVII der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg A.-G., Luzern

SAMMLER UND MARKT

VOM AMERIKANISCHEN MARKT

Neuerwerbungen der Privatsammler / Rekordverkäufe der Händler / Die Preissteigerung für Handschriften / Auktionen in den American Art Galleries / Vom kommenden Kunstmarkt / Altamerikanische Kunst

Die größeren Händler haben in den verflossenen Monaten gute Umsätze gemacht, und die großen Sammler haben bedeutende neue Werke ihren Kollektionen hinzugefügt. So hörte man, daß der Finanzminister A. Mellon, dessen Sammlung erstklassiger alter Meister einen immer höheren Rang erreicht, von Knoedlers für einen Rekordpreis das lebensgroße Bildnis der Miß Betty Compton von Reynolds erworben habe, das aus der Sammlung des Lord Chesham stammt und als schönstes Damenporträt von Reynolds gilt. Es scheint im Preise gar Lawrences »Pinkie« übertroffen zu haben!

Ein anderer bekannter Sammler, der seit einigen Jahren erfolgreich bemüht ist, nur das Allerbeste seiner Kollektion zuzuführen, ist Mr. Jules Bache. Durch Sir Joseph Duveen hat er soeben Holbeins kleines Profilbildnis des jungen Prinzen Edward, Sohnes Heinrichs VIII., aus der Sammlung des Lord Lee of Fareham, das auf einer kleinen Eichentafel gemalt ist und als Holbeins letztes Werk gilt, für sich erworben und sodann, ebenfalls durch Sir Joseph, den wunderbaren Watteau aus dem Besitz des ehemaligen deutschen Kaisers »Die Französischen Komödianten«, vielleicht den schönsten Watteau, der sich jetzt in Amerika befindet.

Sir Joseph Duveen hat natürlich noch eine ganze Reihe anderer berühmter Werke an große Sammler verkauft, so solche aus der Benson-Sammlung. Sämtliche Ducciobilder derselben sind s. B. jetzt in amerikanischen Privatsammlungen untergebracht, eines hat jüngst Clarence Mackay erworben. Daß zwei in das Eigentum J. D. Rockefeller Jrs. übergegangen sind, hatte ich bereits früher schon berichtet.

An den obenerwähnten Mr. Mellon hat Sir Joseph die große Cowper Madonna von Raffael verkauft, für die er selber seinerzeit $ 800 000 gezahlt haben soll. Und an Mr. A. W. Erichson kam durch Sir Joseph ein Wunderwerk Rembrandts, der »Aristoteles mit der Büste Homers«, der sich schon seit einiger Zeit in Amerika befunden hatte.

Zwei andere vor nicht langer Zeit verkaufte Rembrandts stammten aus der Holford-Sammlung und waren auf deren Versteigerung in London im letzten Jahre von Messrs. Knoedler erstanden worden: »Mann mit der Torah« und »Junger Mann mit gespaltenem Kinn«. Beide kosteten damals zusammen fast eine halbe Million Dollar und sind an hiesige Sammler verkauft worden. Dieselbe Firma tätigte auch den Verkauf eines Männerporträts von Cariani an die National Gallery in Canada. Schließlich wurde bekannt, daß die Londoner Firma Colnaghi das Rembrandtsche Selbstporträt aus der Sammlung des Herzogs von Buccleuch, das sie von diesem, wie es hieß, um eine halbe Million Dollar erworben hatte, nach Amerika geschickt habe, wo

es wohl inzwischen schon einen neuen Eigentümer gefunden haben dürfte.

Die John Levy Gallery kündigte jüngst den Verkauf eines »Porträts eines Mannes in Rüstung« von van Dyck an einen in Cincinnati wohnenden Sammler. Es ist derselbe van Dyck, der im vorigen Jahrgange im Cicerone veröffentlicht und abgebildet worden war (Heft 4, S. 139). Die John Levy Gallery gibt in der Presse einen Preis von $ 150000 bekannt.

Endlich sei noch hinzugefügt, daß die Reinhardt Galleries die Originalskizze zu dem verschollenen »Kesselpaukenspieler« von Frans Hals, von dem nur einige alte Kopien bekannt sind, an das sammelnde Detroiter Ehepaar, Mr. und Mrs. William J. McAneeney, verkauft haben. Es handelt sich dabei um ein köstliches, spontanes Werk des Meisters.

Auf dem Auktionsmarkt gab es während der letzten Wochen — in den Anderson Galleries — eine Sensation: den Verkauf der Jerome-Kernbibliothek von Handschriften, Erstausgaben und seltenen Drucken, meistens englischer Autoren. Es wurden ungewöhnliche Preise bezahlt. Das beweist das stetige Ansteigen der Werte solcher Werke. Interessant war zu bemerken, daß das Schwinden sogenannter moralischer Vorurteile (die auf diesem Gebiete eine Rolle hier spielen!), wie z. B. gegen Lord Byron, sich in den gewaltigen Preissteigerungen für Werke dieses Dichters kundtat. So trugen die Handschriften seines »Marino Faliero« $ 27000 und die seines »Dream« $ 8250, und eine Erstausgabe seines »Childe Herold's Pilgrimage« $ 5100 ein. Nur ein paar Stichproben aus den zahlreichen Nummern des im ganzen fast $ 1800000 umfassenden Verkaufes, der damit einen der größten je abgehaltenen darstellt, können hier gegeben werden: Dickensiana allein trugen mehr als eine Viertel Million Dollar ein, darunter die Pickwick Papers $ 28000. Sie sind in neun Jahren um 800 Prozent gestiegen! Ein Exemplar der ersten Ausgabe des Robinson Crusoe kostete $ 11500; Fieldings »Tom Jones« $ 29000; 31 Nummern unter Oliver Goldsmith über $ 80000; Thomas Grays »Elegy« $ 12000; Fitzgeralds »Rubaiyat« $ 8000; die Handschrift der ersten drei Bücher von Popes »Essay on Man« $ 29000; ein einziger Brief von Edgar Allan Poe $ 19500; ein Exemplar der dritten Folio-Ausgabe Shakespearescher Werke vom Jahre 1664 $ 15500 und ein Exemplar der ersten Ausgabe seiner »Poems« $ 8500.

Dagegen war — in denselben Galleries — das Resultat der Versteigerung noch übriggebliebener Gegenstände aus der berühmten E. Spitzer-Sammlung, vornehmlich wertvollen Kunstgewerbes aus dem Mittelalter und der Frührenaissance kein so gutes. Obwohl auch unter diesen Restbeständen der gewaltigen Sammlung viele sehr gute und seltene Werke sich fanden, so waren sie für einen allgemeinen hiesigen Auktionsmarkt doch zum großen Teil zu ausgefallen, zu spezialisiert. So hat so manches ein kluger und wissender Händler, wie z. B. Charles of London und Arthur Goetz, um einen verhältnismäßig sehr billigen Preis an sich zu bringen vermocht.

In den American Art Galleries gab es u. a. zwei sehr bedeutende Versteigerungen. Die Gemälde aus den Sammlungen E. Kingdon Gould und Joseph Pulitzer. Es wurden namentlich für einige Bilder der englischen Schule des 18. Jahrhunderts hohe Preise, bis zu $ 36000 (für ein Bildnis von Sheridan von Romney), erzielt. Fast eine Viertel Million Dollar wurde für italienische Kunstwerke, meist aus der Renaissancezeit, gezahlt, die in der großen Mehrzahl aus dem Besitz der alten Bologneser Grafenfamilie Pepoli stammten. Die amerikanische Firma hatte in ihrem Bestreben, ihre Kataloge von kompetentester Hand herstellen zu lassen, den bekannten italienischen Kunstkenner Professor Luigi Grassi, Capo Nazionale della Corporazione Antiquaria Italiana, eigens nach New York kommen lassen, und so war ein ebenso glänzender wie akkurater Katalog für die Auktion zustande gekommen, der auf lange hinaus Zeugnis für die Bedeutung dieser Versteigerung ablegen wird.

In denselben Galleries steht in Bälde die Auktion von Gemälden und anderen Kunstgegenständen bevor, die das Metropolitan Museum aus Platzmangel aus seinen Beständen und Magazinen endgültig ausgeschieden hat. Es folgt damit dem europäischen Beispiel und sogar seinem eigenen, denn es ließ ja letztes Jahr Dubletten seiner zyprionischen Antiquitäten am gleichen Platz versteigern. Unter den auf den Markt kommenden Gemälden findet sich manches mit gutem Namen, wiewohl naturgemäß die meisten nur unter dem Titel »zugeschrieben« gehen.

Charakteristisch für die gegenwärtige Preisrichtung ist das stetige Wertsteigen für alles Altamerikanische. Es werden da, im Vergleich zum inneren Werte, oft unverhältnismäßig hohe Preise, namentlich für Kunstmöbel, gezahlt. Diesmal aber gab es sogar auf dem Gemäldegebiet einen Rekord: es wurden nämlich in den American Art Galleries am 22. November für das zwar tüchtige, aber keineswegs außergewöhnlich bedeutende Bild des amerikanischen Generalmajors Andrew Jackson von Samuel Waldo, einem amerikanischen Akademiker, nicht weniger als $ 29000 gezahlt. F

BRÜSSEL

In der Galerie Giroux, die bekanntlich eine führende Stellung am belgischen Markt behauptet, findet am 11. März die Versteigerung einer vielseitigen Sammlung alter Gemälde statt, die Hauptwerke der altniederländischen Schule des 16. Jahrhunderts (Frans Pourbus, Joos van Cleve) und bedeutende Werke des 17. Jahrhunderts der flämischen und holländischen Schule vereinigt. Unter diesen seien hervorgehoben: Arbeiten von

Frühstückservice, sog. Solitair in altem Etui. Wien um 1810
Aus der am 26. und 27. März stattfindenden Versteigerung der Porzellansammlung Siegfried Salz bei Paul Cassirer, Berlin

A. van Dyck, Jan Steen, A. van Ostade, Salomon Ruysdael u. a. Der Katalog mit 24 Tafeln und 52 Textillustrationen ist durch die Galerie Giroux anzufordern. n

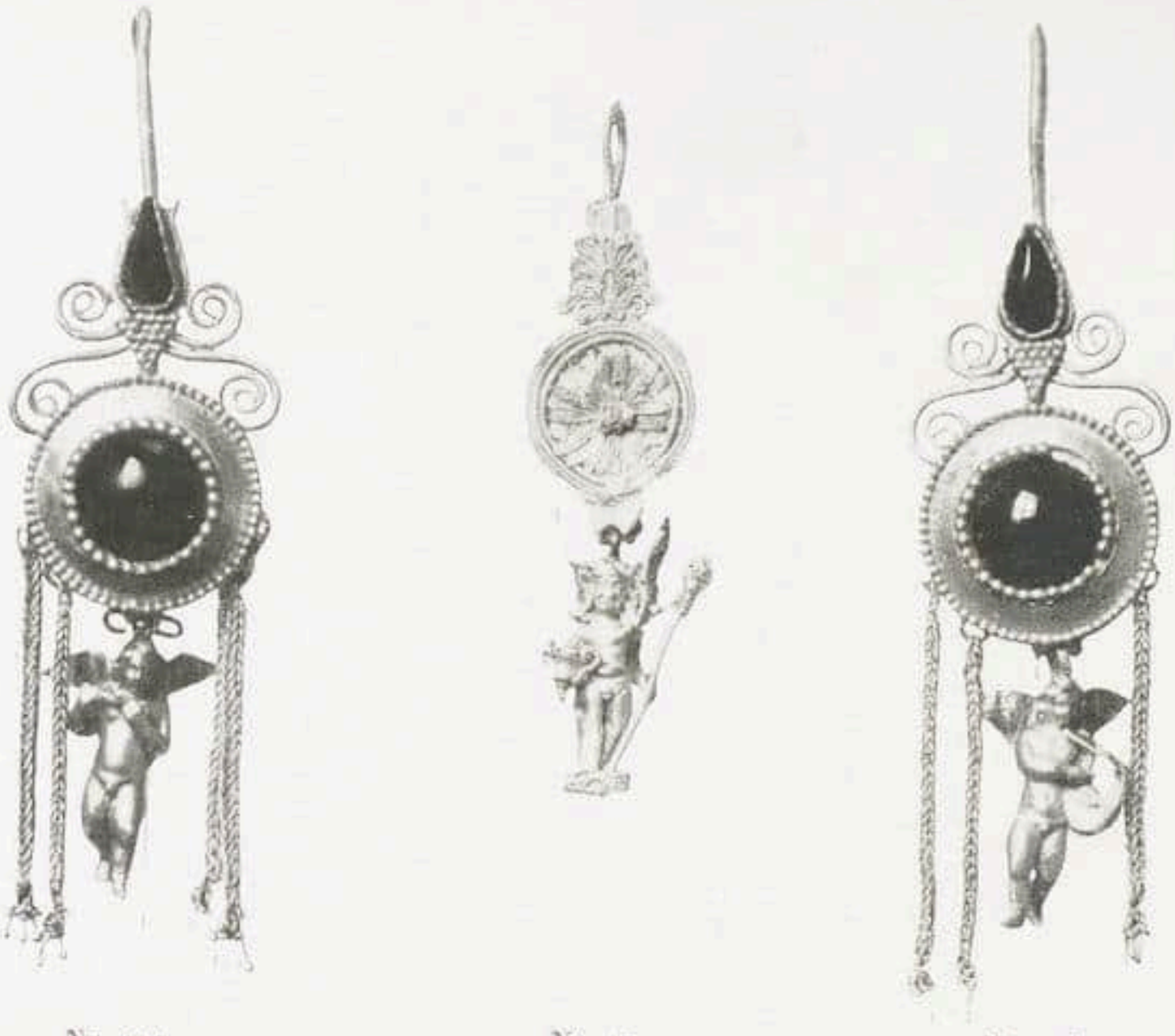
PORTUGIESISCHE WANDTEPPICHE

Zu den Kunstschätzen von historischer Bedeutung, die einen besonders wertvollen Beitrag zu der bevorstehenden ibero-amerikanischen Ausstellung in Sevilla bilden werden und um so sehenswerter sind, als manche von ihnen sonst nur schwer zugänglich und deshalb vorläufig nur wenigen Kennern bekannt sind, gehört eine Sammlung von drei herrlichen portugiesischen Wandteppichen aus dem 15. Jahrhundert, die in der Pfarrkirche von Pastrana aufbewahrt werden und auf die bereits früher einmal hingewiesen worden ist. Das Verdienst, auf den Wert der in dem kleinen kastilianischen Ort befindlichen, seit geraumer Zeit vergessenen Teppiche aufmerksam gemacht zu haben, gebührt den portugiesischen Altertumsforschern José de Figueiredo und Reinaldo dos Santos. Die figürliche Darstellung schildert Szenen der Landung des portugiesischen Königs Alfons V. bei Arcila an der marokkanischen Westküste (1471) und die Wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß die Entwürfe von dem zur gleichen Zeit lebenden Maler Nuno Gonçalves stammen, der durch zwei figurenreiche Triptychen im »Museu de Arte Antiga« von Lissabon bekannt ist.

Die erwähnten Wandteppiche werden während der Ausstellung von der spanischen Regierung der portugiesischen zur Ausschmückung des portugiesischen Pavillons leihweise überlassen. A. D.

OEUVRE-KATALOG VON MANET

Ein vollständiger Ouevre-Katalog Eduard Manet, der neben einem kritischen Verzeichnis der Werke



Nr. 49a Nr. 47 Nr. 49b

Nr. 49a/b. Ein Paar Ohrgehänge mit freiplastischen Eroten. Hellenistisch, 2. Jahrh. v. Chr.
Nr. 47. Ein Ohrgehänge. Hellenistisch, 5. Jahrh. v. Chr.
Aus der Sammlung Baurat Ad. Schiller, Berlin / Versteigerung am 19./20. März bei Rud. Lepke, Berlin

des Künstlers Abbildungen sämtlicher Gemälde, Pastelle und Aquarelle enthalten wird, ist seit langem in Vorbereitung. Er wird gemeinsam von den Verlagen Bruno Cassirer, Berlin und Les Beaux Arts in Paris herausgegeben werden. Der Verlag Bruno Cassirer ist allen deutschen Besitzern von Werken Manets für nähere Angaben und Einsendung von Photographien sehr dankbar.

AACHEN

Städtisches Suermondt-Museum. Vom 1. bis 30. April veranstaltet der Museumsverein in seinen Sälen im Suermondt-Museum eine Ausstellung primitiver Gemälde aus Aachener Privatbesitz. Die vorbereitenden Arbeiten lassen bereits erkennen, daß das Schwergewicht bei den Altniederländern liegen wird. Daneben wird die niederrheinische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts stark vertreten sein. Die Ausstellung verspricht eine Reihe beachtenswerter unbekannter Tafelbilder aus dem Dunkel alten Privatbesitzes, so namentlich aus Klöstern, ans Tageslicht zu bringen. Es wird ein illustrierter Katalog erscheinen. r

BREMEN

Im Graphischen Kabinett findet augenblicklich eine kleine, aber sehr gewählte Ausstellung »Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts« statt, an der sich auch mehrere Bremer Privatsammler beteiligt haben. Der kleine illustrierte Katalog nennt einige 40 Bilder, unter denen sich zwar keine Bilder von Rembrandt, Hals oder Vermeer befinden, wohl aber Arbeiten der besten Landschafter vom Rang der A. Cuyp, Jan van Goyen, sowie einige Stilleben und Interieurs. B.

OTTO DIX IN ZÜRICH

Im Kunstsalon Wolfsberg gibt es zur Zeit eine Kollektivausstellung von Otto Dix, die noch den ganzen März überdauern wird. Für diese hat der Künstler selbst ein sehr wirkungsvolles Plakat entworfen, das in außerordentlich fesselnder Form die Silhouette des Dixschen Kopfes verarbeitet. n

LEBENDIGES MUSEUM

Dr. S. Giedion bittet um Aufnahme folgender Zeilen:

Es hat sich in den Schlußsatz des Aufsatzes »Lebendiges Museum« in Heft 4 ein sinnstörender Druckfehler eingeschlichen. Es heißt da »noch im Laufe dieses Jahres wird ein großes Schweriner Kunstinstitut alle Bewegungen, die das neue Sehen, die neue Optik unserer Zeit gebildet haben, nebeneinander aufstellen«. An Stelle des Wortes Schweriner Kunstinstitut ist Schweizer Kunstinstitut zu setzen.

Ebenso ist im Anfangssatz des Aufsatzes zu lesen: Nicht die KRITIK, sondern die KRISIS, die die ganze Kunst ergriffen hat.

WILHELM VON BODE †

Vierundachtzigjährig ist er am 1. März dahingegangen, letzter Zeuge einer Welt, die nicht mehr die unsrige sein kann. Sein Lebenswerk, dem Hochachtung und Bewunderung nicht versagt werden darf, war eigentlich schon mit dem Tage abgeschlossen, als der Weltkrieg ausbrach. Denn dieser leidenschaftliche und oft auch im Sinne seines Zieles unbedenkliche Organisator war der Prototyp der wilhelminischen Kulturepoche, Parteigänger in einem Deutschland, dem scheinbar ein Platz an der Sonne bestimmt schien, Imperialist im besten Sinne des Wortes, ebenso überzeugt von der Größe seiner Mission wie von der seines deutschen Vaterlandes. Er hat Berlin zu einer Museumsstadt ersten Grades in Europa gemacht und als der große Kenner von Gottes Gnaden wußte er die Interessen des Weltkunstmarktes mit Berlin und seinem Museum zu verbinden. Seine Aktivität war beispiellos, und noch in den letzten Tagen seines Erdendaseins beinahe ungeschwächt.

In jener Zeit des großen Aufstiegs war Bode auf seinem Gebiet der unbeschränkte Herrscher, dem sich selbst Amerika tributpflichtig fühlte. Denn Bodesche Gutachten fixierten börsenmäßig die Werte, auf die es ankam. Sein Blick hat in der Tat, solange er noch die alte Frische hatte, selten geirrt und wenn er sich einmal wie bei der berühmten Flora-Büste wirklich hatte täuschen lassen, war seine Besessenheit trotzdem beispiellos. Er war Kenner und Unternehmer in eins. Der Kaufmann in ihm hat seinem Museum in der Tat Millionenwerte um billigen Preis zugeführt und daß er, der als »grand expert« leichthin ein Riesenvermögen hätte verdienen hönnen, diese seine Wissenschaft immer nur in den Dienst seiner Sammlung stellte, gibt ihm heute, mehr denn je, jenen Glorienschein, der mit Recht um das Haupt des nur um seine Aufgaben Bemühten strahlt.

Irgendwie bleibt dieser Mann, dessen Tod Menschen in allen Teilen Europas und Amerikas beklagen, beispielhaft auch noch für nachfolgende Generationen. Einer der Wenigen also, die in jedem Jahrhundert auf ihrem Gebiet nur einmal da sind und Einer von denen, die am Tage der letzten Rechenschaft Bejahung ihres Werkes und nicht Verneinung fordern dürfen.

Trotzdem verlangt die höhere Verantwortung gegenüber dem, was morgen sein wird, daß Irrtümer, ohne die kein Menschenleben denkbar ist, um der Wahrheit willen aufgezeigt werden und es darf bei aller Wertung der Bodeschen Leistung dennoch nicht verschwiegen werden, daß wir heute andere Ansprüche an die Museen stellen als sie der Generation eines Jakob Burckhardt — der innerlich auch Bode angehörte — vorschwebten. Kein Zweifel, daß man gerade einen Wilhelm von Bode einmal — auch rein im Geistigen — als Prototyp des 19. Jahrhunderts erkennen wird, das im Spezialistentum exzellierte und auf allen Gebieten in erster Linie philologische Vertiefung gesucht hat. Für diese Generation war die Kunst in erster Linie Sache der Wissenschaft und die Museen in erster Linie Lehranstalten für die Kunsthistoriker. Dabei konnten diesen gelehrten Antiquaren zuweilen dennoch Wunderdinge gelingen, und es ist bezeichnend für die Situation, daß ein Mann wie Bode wohl ein halbes Leben für Rembrandt opfern konnte, dagegen einen Künstler wie Greco einfach nicht verstand und daß er all die Menschen leidenschaftlich haßte, die etwa den Versuch machten, ihm diesen neuen künstlerischen Wert näherzubringen oder ihn gar für die moderne Kunst zu gewinnen, deren reaktionärster Widersacher er bis zu seinem Tode geblieben ist. Wie schwer hat es dieser streitbarste aller Kunstgelehrten dieser Jugend schon vor zwanzig Jahren gemacht, als die moderne europäische Bewegung den Impressionismus zu überwinden begann. Und so wenig wie er jemals in seinem Leben einen zeitgenössischen Roman gelesen oder Anteil am Theater seiner Generation

genommen hat, so wenig ist ihm je der Gedanke gekommen, daß es jenseits von Liebermann auch noch künstlerische Werte geben könne. Die Einseitigkeit des Standpunktes war Bodes Größe im Dienste der von ihm erkannten musealen Aufgaben; sie hinderte ihn auf der anderen Seite, die von ihm gesammelten unermeßlichen Werte sozusagen für die Zeit fruchtbar zu machen oder selbst im Strom der lebendigen kulturellen Kräfte einer Epoche als Führer zu wirken. Er hat es wunderbar verstanden, das ihm unterstellte Museum mit kostbarem Inhalt zu füllen, aber als dies Museum damals eröffnet wurde, zeigte es sich alsbald, daß es als Bau völlig unzulänglich war. Er hat alle Möglichkeiten der musealen Expansion bis zum äußersten ausgewertet — ohne ihn besäße Berlin sicher kein Ostasiatisches Museum, keine islamischen Sammlungen neben vielem anderen, was im Letzten nur dieser schönen Besessenheit Bodes gedankt wird — aber nie ist ihm der Gedanke gekommen, diese Fülle der Schätze örtlich richtig zu gruppieren und durch eine sinngemäße künstlerische Angleichung wirklich lebendig zu machen. Man darf in diesem Zusammenhang gar nicht daran denken, was für ein Museum größten Stiles etwa nach dem Beispiel des Louvre Berlin hätte haben können, wenn man die ungezählten Millionen, die das noch immer unfertige Deutsche Museum bisher verschlungen hat, etwa für einen großen Neubau im Westen der Hauptstadt verwendet hätte. So groß auch diese organisatorische Kraft im Sinne der Aufgaben im Einzelnen gewesen ist, man wird leider immer wieder feststellen, daß er die letzte Freiheit des Blickes nicht besessen, nicht das intuitive Genie war, das Zukunft voraus empfindet und daß er über den engen Bezirk der Museen hinaus keinerlei Beziehung zu den wirklich brennenden Kulturaufgaben seiner Epoche gehabt hat. Aber diese Einschränkungen sollen weniger Kritik an dem trotz allem imponierenden Lebenswerk dieses Mannes sein, als vielmehr einer objektiven Wertung der Persönlichkeit den Weg weisen, die einmal kommen wird, wenn erst die Totenglocken ganz verklungen sind.

Unbestritten bleiben Bodes Verdienste um das Sammelwesen seiner Zeit und es ist vielleicht die größte Tragik seines Lebens gewesen, daß ihn gerade auf diesem Gebiet Berlin später so schwer enttäuscht hat. Denn von all den Sammlungen alter Kunst, die bis etwa 1914 in der Reichshauptstadt mit seiner Hilfe entstanden sind, ist so gut wie nichts übriggeblieben und wenn sich trotzdem in der Nachkriegszeit neue Sammlungen in Berlin herangebildet haben, so waren dafür im Wesentlichen andere Kräfte bestimmend. Dabei darf aber keineswegs übersehen werden, daß die Steigerung des Niveaus innerhalb der Sammeltendenzen zu einem wesentlichen Teil das Verdienst Bodes gewesen ist, so sehr, daß schließlich die von ihm so oft bekämpfte amerikanische Konkurrenz, die letzten Endes nur an Bodes Beispiel gewachsen war, ihm selbst gefährlich wurde. Über diese und andere Dinge kann heute das letzte Wort überhaupt noch nicht gesprochen werden, ja, man möchte glauben, daß auch das museale Werk eines Wilhelm von Bode erst dann abschließend beurteilt werden kann, wenn das Deutsche Museum, das Krönung dieses Werkes werden sollte, vollendet und eingerichtet ist.

Soll man schließlich noch erwähnen, was Bode außerhalb seines organisatorischen Wirkens innerhalb der Berliner Museen rein als Kunstwissenschaftler der Welt als Vermächtnis hinterläßt: Die literarische Ausbeute dieses unermüdlichen Forscherlebens ist reich genug, ihm für alle Zeiten einen Ehrenplatz unter den Gelehrten zu sichern. Zwei Pole sind es vor allem, um die sein Werk sich immer wieder bemüht hat: Die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts mit Rembrandt, Brouwer, Hals als Mittelpunkt und die Kunst der italienischen Renaissance, die er philologisch fast noch tiefer durchdrungen hat. Auch da wird man eines Tages erkennen, warum es gerade diese Gebiete gewesen sind, die Bode so sehr gefangen genommen haben, und wenn seine Bücher auch weit davon entfernt sind, irgendwie zu begeistern, so paßt doch ihre philologische Nüchternheit sehr wohl zu dem, was oben als besonderes Merkmal jener

Epoche gesagt wurde, die ihren Ehrgeiz im Spezialistentum erschöpfte. Zudem ist es kein Geheimnis mehr, daß das geistige und ethische Fluidum einer Zeit, den Schaffenden selbst unbewußt, die Aufgabenkreise auch der Gelehrten bestimmt und wenn wir heute der Welt der Primitiven allgemein nähergerückt sind, die frühen Niederländer beispielsweise unser künstlerisches Gefühl stärker berühren als die Holländer des 17. Jahrhunderts oder gar neben dem europäischen Kulturkreis neuerdings Asien so sehr im Blickpunkt unseres Interesses steht, so zeigt das zugleich auch im Sinne unserer Überzeugung die Notwendigkeit einer bestimmten, vor allem rein künstlerischen Neuorientierung auf musealem Gebiet, worüber später noch Einiges zu sagen sein wird.
Wie immer sich aber Bodes Persönlichkeit einmal historisch — und lediglich an seinem Werk gemessen — darstellen wird, das eine ist gewiß: Gerade wir, die wir nicht zu den alles beschönigenden Lobrednern dieses Mannes gehört haben, fühlen dennoch den Verlust und die allgemeine Trauer ist auch die unsrige. BIERMANN

Filippo da Verona

Hl. Hieronymus. Holz (62 : 54,2 cm). Voll bez.
Bes.: Julius Böhler, Berlin

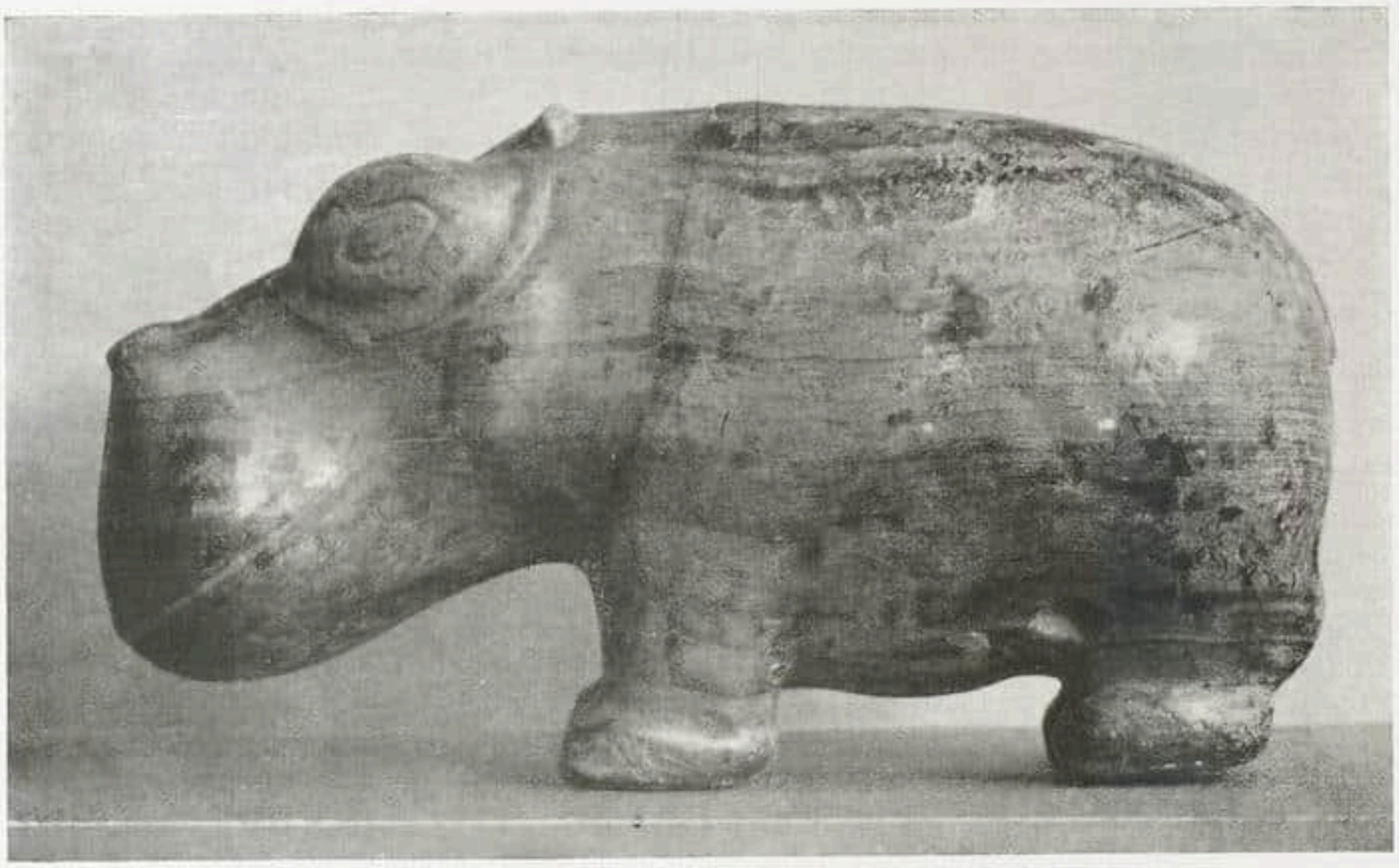


Abb. 1. Nilpferd aus versteinertem Holz — Frühdynastisch

EINE AUSSTELLUNG ÄGYPTISCHER KUNST IN BERLIN

VON GÜNTHER ROEDER-Hildesheim

Als Hermann Burg im letzten Winter nach Hildesheim kam und den Gedanken einer Ausstellung ägyptischer Denkmäler aussprach, lag seiner Absicht der Wunsch zugrunde, einmal die künstlerischen Werte aus Museumsstücken herauszuholen. Unter diesem Gesichtspunkt hat er die Stücke ausgewählt, die gegenwärtig in einer bis Ende April dauernden Ausstellung in Berlin gezeigt werden. Der Katalog[1] zählt die 79 Gegenstände auf, von denen zwölf abgebildet sind.

Bei der Eröffnung wies ich in einer Ansprache und Führung darauf hin, daß die Museumsleiter ihre Gegenstände in diesen Räumen kaum wiedererkennen würden. Der größte Teil der ausgestellten Denkmäler kommt aus öffentlichen Sammlungen, einige aus Privatbesitz. Öffentliche Sammlungen müssen die archäologische Gelehrsamkeit pflegen, auch wenn ihre Leiter den Wunsch haben, die besten Kunstwerke ihres Bestandes durch Aufstellung und Beleuchtung zu günstiger Wirkung zu bringen[2]. Sie können aber niemals so weit gehen, wie es bei der Berliner Ausstellung geschehen ist. Dort stehen an jeder Wand der mäßig großen Räume nur ein, zwei oder höchstens drei Stücke, und diese erscheinen in wirkungsvoller Beleuchtung auf gedämpftem Hintergrunde. Sie treten dem Beschauer entgegen, wie die Lieblingsstücke eines privaten Besitzers, denen der Geschmack einer zarten, verständnisvollen Hand die glück-

[1] Dr. Burg & Co., G. m. b. H., Berlin W 9, Friedrich-Ebert-Str. 5: Ausstellung ägyptischer Kunst, März und April 1929. Leihgaben aus: Pelizaeus-Museum, Hildesheim; Museum Scheurleer (Carnegielaan), Haag; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg und Privatbesitz.

[2] Sehr im Gegensatz zu dieser Ansicht des verehrten Direktors des Pelizaeus-Museums in Hildesheim vertritt der Cicerone seit jeher den Standpunkt, daß die öffentlichen Sammlungen in erster Linie die Kunst zu pflegen haben und daß diese Aufgabe vor allem auch die Einrichtung und die Aufstellung der Kunstmuseen zu bestimmen hat. Der Herausgeber.

Abb. 2. Schreiber Heti Altes Reich

lichste Wirkung verliehen hat. Dieser Vorzug der Aufstellung wie bei einem Liebhaber ist für öffentliche Sammlungen in größerem Umfange schlechterdings unerreichbar. Es war mir aber doch eine Genugtuung, von erfahrenen Archäologen bestätigt zu hören, daß Museumspraktiker aus einer solchen Aufmachung nur lernen könnten. Der Hinweis in meiner Ansprache, daß die ägyptische Kunst in unseren Tagen längst aus der Völkerkunde herausgerissen worden sei und ihre Denkmäler mehr als ethnologische Kuriositäten darstellen, war nicht nur historisch gemeint, sondern sollte auch die Anregung für die Zukunft geben, aus dieser Erkenntnis die Folgerung zu ziehen. In ägyptischen Museen scheut man meistens noch die Anwendung von Effekten der Farbe oder des Lichts, um die Wirkung der Kunstwerke zu steigern. Am weitesten vorgeschritten ist man auf diesem m. E. glücklichen und unbedingt notwendigen Wege in der ägyptischen Sammlung des Reichsmuseums der Altertümer in Leiden. Hoffentlich bleibt die durch die Berliner Ausstellung gegebene Anregung nicht ohne Auswirkungen für die museumsmäßige Behandlung der ägyptischen Kunst.

Der Katalog ist in seinem wesentlichen Teil von den Leitern der Sammlungen verfaßt, aus denen die Denkmäler stammen. Für das Vorwort und die Leihgaben hat Heinrich Schäfer, Direktor der Ägyptischen Abteilung der Staatlichen Museen in Berlin, gezeichnet. C. W. Lunsingh Scheurleer, Haag, hat sich in der Beschreibung der

von ihm aus der ehemaligen Sammlung des Freiherrn von Bissing hergegebenen Stücke kurz gefaßt. Auch Max Sauerlandt, Hamburg, gibt für die fünf Schminkplatten des Hamburger Museums nur kleine Beschreibungen. Ausführlicher sind einige der Leihgaben von Heinrich Schäfer behandelt, während das Hildesheimer Pelizaeus-Museum seine Denkmäler in Gruppen zusammenfügt, die sachliche Einführungen erhalten haben. Ich verzichte im folgenden auf eine Trennung der Denkmäler nach der Herkunft und werde von ihnen in zeitlicher Folge sprechen, um die zusammengehörigen Gruppen zur Geltung zu bringen.

Die Frühzeit des ägyptischen Volkes ist am überraschendsten durch die rundplastische Figur eines Nilpferdes aus versteinertem Holz (Nr. 27, Höhe 16,5 cm, unsere Abb. 1) vertreten. In ihr offenbart sich schon im 4. Jahrtausend die erstaunliche plastische Gestaltungskraft des ägyptischen Bildhauers. Er hat den schweren Körper des mächtigen Tieres höchst eindrucksvoll geformt und die kleinen Ohren und Nüstern sitzen lustig auf der plumpen Gestalt. Ein besonderer Reiz ist das Schimmern der Maserung des Holzes im Stein, dessen Töne zwischen braun und graugelb liegen. In der Figur wirken Naturerfassung und künstlerische Stilisierung gegeneinander. Sie sind sorgsam abgewogen, und in den einzelnen Teilen herrscht bald diese, bald jene vor. Doch geht das Ganze gut zusammen und es behauptet sich neben Tierplastiken aller Zeiten.

Der vorgeschichtlichen Zeit (4. Jahrtausend v. Chr.) gehören auch die Schminkplatten an, von denen der größere Teil dem Hamburger Museum, der kleinere dem Haag und anderem Besitz enstammt. Wieder herrscht das Tier vor: ein Nilpferd, einmal mit eingelegtem Auge, ein Elefant mit herabhängendem Rüssel, einzelne Fische und als besondere Merkwürdigkeit zwei sich anblickende Antilopen. Von der reinen Naturwiedergabe entfernt sich die Platte in Wappenform mit aufgesetzten Vogelfiguren. Diese Schminkplatten aus graugrünem Schiefer sind in ihrer künstlerischen Wirkung nicht viel mehr als Silhouetten mit ein wenig Innenzeichnung.

Der Hauptraum der Berliner Ausstellung wird beherrscht von den Statuen des Alten Reichs (3. Jahrtausend v. Chr.) aus Hildesheim, deren Mittelpunkt ein »Schreiber« bildet. Heti, ein vornehmer Ägypter (Nr. 1, Kalkstein, Höhe 52,5 cm, unsere Abb. 2) hockt mit untergeschlagenen Beinen am Boden und schreibt mit der Rechten in eine Papyrusrolle, die er geöffnet auf seinen Schurz gelegt hat. Er blickt den Beschauer an, denn im Augenblick schreibt er nicht. Er will mit dem Schreiben auch keine Arbeit leisten, wie es seine Untergebenen tun, denn er ist ein großer Herr, der uns in seiner Statue nur zeigt, daß er die seltene Kunst des Schreibens versteht. Der Bildhauer hat die Intelligenz seines Gesichts gewürdigt und diesem wie dem Körper ein ausdrucksvolles Leben verliehen, nach dem man bei anderen Ausführungen des Typus »Schreiber« nicht immer mit dem gleichen Erfolge sucht. Wir kennen ja solche Ausführungen in den Museen des Louvre, in Berlin und in Kairo, wenn ich nur an Stücke des Alten Reichs erinnere. Unser Heti ist eine Plastik von großen Linien und höchster Steigerung der Monumentalität, obwohl die Wiedergabe unter Lebensgröße bleibt. Die dreieckige Form des Aufbaues läßt die Erinnerung an eine Pyramide anklingen und bringt die innere Einheit des künstlerischen Stiles zum Bewußtsein, der durch die Architektur und Plastik des Niltals geht. Andererseits wird die Schwere dieser Arbeit gemildert durch eine zarte Behandlung des Fleisches.

Die übrigen Statuentypen des Alten Reichs geben den sitzenden Mann, den stehenden Mann und die Gruppe eines nebeneinander stehenden Ehepaares wieder. Die letztere (Nr. 4, Kalkstein, Höhe 52 cm, unsere Abb. 3) stellt einen Mann Nepeh-kaw und seine Frau Hijet dar, deren Namen auf dem Sockel eingehauen sind. Ägyptische Bildhauer haben sich redlich mit dem Problem der Ehepaar-Gruppen herumgeschlagen und nacheinander die verschiedenartigsten Lösungen für sie gefunden, deren Stufen wir an

Abb. 3. Kalksteinstatue eines Ehepaares — Altes Reich. 3. Jahrtausend v. Chr.
Herkunft: Gise — Höhe 52 cm

Abb. 4. Kopf Altes Reich

Denkmälern des Pelizaeus-Museums sehr wohl hätten vorführen können. Die hier gezeigte Gruppe läßt das letzte Stadium der Entwicklung erkennen: Mann und Frau stehen aufrecht nebeneinander, sie schmiegt sich an ihn und neigt sich ihm mit dem Kopf sogar ein wenig zu. Nur ein Ausschnitt im Sockel läßt noch erkennen, daß die Gruppe durch das Zusammenwachsen zweier Einzelfiguren entstanden ist. Hinzu kommt der Kopf eines Mannes mit glattem Gesicht und Löckchenperücke (Nr. 69, Kalkstein, Höhe 11 cm, unsere Abb. 4); ferner der lebenswahre Kopf eines Mannes mit dicken Lippen und platter Nase, bei dem das Haar nach den Seiten absteht.

Außer diesen Plastiken, die sämtlich vornehme Herren wiedergeben, sind drei größere Dienerfiguren ausgestellt, die eines Bierbrauers, zwei von kornreibenden Mädchen. Hier treten Bewegungsmotive in Erscheinung, von denen sich der Grabherr und seine Gattin, die ja im Leben nicht körperlich zu arbeiten gewohnt waren, in allen Werken der großen Kunst ferngehalten haben. Bei der einen Figur des kornreibenden Mädchens (Nr. 7, Kalkstein, Höhe 33 cm, unsere Abb. 5) sind die Füße übereinandergeschlagen, während bei der anderen der Kopf mit einem im Nacken geknoteten Tuch verhüllt ist.

Alle bisher aufgezählten Denkmäler des Alten Reichs sind Werke der Rundbildnerei. Mit ihnen zusammen sind ein paar Reliefs ausgestellt, die sich weniger behaupten würden, wenn sie nicht von ganz ausgezeichneter Qualität wären. Selten kann man ein ägyptisches Relief von so starker Wirkung sehen wie den stehenden Mann, der gewiß der Besitzer eines großen Grabes auf dem Pyramidenfelde von Gise oder Sakkara war. Es ist so flach und silhouettenhaft gearbeitet, wie es die ägyptischen Reliefs

gewöhnlich zu sein pflegen. Die Flächen sind durch Farben gehöht, die bei dem Fleisch mit kräftigem Rotbraun, bei der Löckchenperücke mit Schwarz erhalten sind. Der Halskragen und der Schurz stehen als weiße Unterbrechung, das heißt unbemalter Kalkstein zwischen diesen Tönungen. Der Freund ägyptischer Bildhauerei wird an diesem Stück mit Freude einmal die glückliche Vereinigung der flächenhaften Behandlung des Reliefs mit der plastischen Modellierung beobachten. Es ist selten zu finden und nur den besten Arbeiten eigen, daß die Muskulatur so wiedergegeben wird wie hier an Hals und Schultern. Durch dieses lebensgroße Bild würden die beiden kleinen Ausschnitte einer Dienerin mit Gaben erdrückt werden, wenn sie nicht durch die zierliche Eleganz der Figuren, die überaus peinliche Arbeit und die wundervolle Erhaltung aller Schärfen Werte in sich trügen, die eben nicht niederzudrücken sind.

Abb. 5. Kornreibendes Mädchen. Altes Reich

Nach der Kunst des Alten Reichs, die auf zwei Räume der Ausstellung verteilt ist, bildet die zweite große Gruppe das Neue Reich. Ihr Mittelpunkt ist wieder ein Hildesheimer Stück, der lebensgroße Bronzekopf des Pharao im Kriegshelm (Nr. 8, Bronze, Höhe 36 cm), außer der Bronzestatue des Königs Pepi in Kairo die einzige ägyptische Großplastik in Metall. Von neuem kommt der großlinige Aufbau des Kopfes, der von einer Statue aus dem gleichen oder einem anderen Material stammt, durch geschickte Aufstellung und Beleuchtung zur vollen Wirkung. Ein paar andere Bronzegüsse erheben sich nicht so weit wie dieser Königskopf in die große Kunst hinein, sondern gehören mehr oder weniger dem Kunstgewerbe an. Diese Bemerkung gilt auch für die Technik der Herstellung, deren Erforschung gerade im Werke ist. Unter den Kleinplastiken fällt der Bronzekopf eines Ibis (Nr. 64, Höhe 18 cm) auf, etwa lebensgroß, wiederum von einer Figur, deren Körper aus anderem Rohstoff bestanden haben kann. Ein paar Schmuckstücke zeigen die wirkungsvolle Einlage von Kupfer, Silber und Gold in Bronze (Nr. 18—23, Größe 7,5—18 cm) für ornamentale und figürliche Motive. Das kostbarste Stück dieser Technik ist das Sichelschwert (Nr. 19, Länge 45 cm) eines palästinischen Fürsten aus der Stadtruine von Sichem, bei dem syrische Umbildungen der ägyptischen Form eingedrungen sind. Ein Prachtstück der Kleinplastik in Bronze ist der schreitende Priester aus dem Haag (Nr. 20, Höhe 30 cm), ein kahlköpfiger Mann im Mantel von zarter Schärfe.

Aus den kleineren Steinplastiken sei die Kalksteinfigur der Teti-seneb (Nr. 26, Höhe 31 cm) erwähnt, deren feines Gesicht von den schweren Strähnen der Perücke umrahmt wird. Hier tritt einmal wenigstens an der Seitenfläche des Sessels die dekorative Bedeutung der Schrift in Erscheinung, die in der ägyptischen Kunst so oft eine große Rolle spielt. Der Oberteil einer Königin (Nr. 63, grauer Granit, Höhe 16 cm) ist aus dem Zusammenhang und aus einer monumentalen Plastik herausgerissen, behauptet sich aber auch als Einzelfigur und gibt einen Beweis für die Güte der Arbeit selbst am Beiwerk kolossaler Statuen. Daneben ist noch der Kopf eines Königs oder Gottes mit Uräus am glatten Haar (Nr. 79, Basalt, 20 cm hoch) bemerkenswert, in vollendeter Technik gearbeitet und meisterhaft gehauen, doch mit der Glätte, die dem Greisenalter der ägyptischen Kunst eigen ist. Auch der »Würfelhocker« ist vertreten (Nr. 65, Granit, Höhe 31 cm), der hockende Mann, der sich in sein Gewand hüllt und nur den Kopf herausschauen läßt; die großen Gewandflächen sind unorganisch mit Schrift bedeckt.
Bei weitestem das Interessanteste aus dem Neuen Reich ist die Wand des zweiten Raumes mit zwei Ausschnitten aus fast lebensgroßen Reliefs. Das ältere (Nr. 60, Höhe 47 cm, Breite 66 cm) hat die kühle, abgeklärte Ruhe, in der die Künstler aus dem Anfang des Neuen Reichs arbeiteten, als sie ihren Stil von neuem schufen. Das jüngere (Nr. 51, Kalkstein, Höhe 44,5 cm, Breite 53,5 cm) aus dem Ende des Neuen Reichs läßt erkennen, daß sich inzwischen eine künstlerische Umwandlung abgespielt hat. Hier ist die Figur lebendig bewegt, zierliche Eleganz ist an die Stelle der ruhigen Würde getreten, und alle großen Flächen sind in fesselnde Bewegtheit aufgelöst. Zwischen den beiden Epochen, die durch diese Werke bezeichnet werden, liegt die Episode von Amarna, deren Nachwirkung in dem jüngeren Stück unverkennbar ist, so stark auch die Künstler jener Zeit sich bewußt von der Manieriertheit der Ketzergeneration abgewendet haben. Aus der Amarna-Zeit selbst ist ein typischer Prinzessinnenkopf (Nr. 61, Kalkstein, Höhe 18 cm) vorhanden, eine farbige Einlage aus dem Kalksteinblock einer Wand. Der Geist jener eigenwilligen Zeit hat auch die Formengebung der sich verneigenden Männer bestimmt, die aus dem Grabe des Haremhab stammt (Nr. 62, Kalkstein, Höhe 42 cm, Abb. 6), des Gegners und Nachfolgers von Tutanch-Amon. König Amenophis IV. selbst ist in einem Bildhauermodell mit seinem unverkennbaren Kopf vertreten (Nr. 39, Kalkstein, Höhe 11,5 cm, Breite 8,5 cm). Der darüberhängende Königskopf (Nr. 36, Kalkstein, Höhe 19 cm, Breite 20,5 cm), ebenfalls eine Bildhauerstudie, ist etwas jünger, doch nach der Rückkehr zur Linienführung der älteren ägyptischen Kunst gearbeitet. Von den beiden anderen Bildhauerstudien mit Tierbildern springt ein Pferdekopf aus Amarna (Nr. 38, Kalkstein, Höhe 10 cm, Breite 12 cm) überraschend in die Augen, zunächst durch die gute Naturbeobachtung, die jener Zeit eigen ist, dann durch die innere Nähe zur griechischen Kunst, deren Pferdekopf vom Parthenongiebel dem Beschauer nicht mit Unrecht gegenwärtig wird.

*

Die dritte und letzte große Gruppe der Denkmäler entstammt der griechisch-ägyptischen Kunst und ist in deren besten Arbeiten wieder dem Hildesheimer Pelizaeus-Museum entnommen. Hier spielen Bildhauerskizzen die entscheidenden Rollen, diesmal von unverkennbar kunstgewerblichem Charakter. Hausruinen von Memphis haben uns das Arbeitszeug eines Goldschmiedes um 300 v. Chr. gebracht, der in der Art des Verfertigers des Hildesheimer Silberfundes tätig war. In seiner Werkstatt hingen Formen und Ausgüsse, sämtlich aus Stuck, als Material zu silbernen Schalen und Plaketten. Einmal ist Ptolemaios I. dargestellt, unter dessen Regierung das Ganze gearbeitet ist; ferner der Kopf einer Athene, an die Figur dieser Göttin auf dem Boden der berühmten Schale des Hildesheimer Silberfundes erinnernd. Diese und zwei andere Stücke

Abb. 6 Höflinge aus der Zeit des Tut-anch-Amon

(Nr. 13—16, Gips, Höhe 8,3 cm, Durchm. 15 cm, Höhe 15,5, 15,8 cm) sind von einer Feinheit des Entwurfs, die in der griechischen Kleinkunst ihresgleichen sucht. Der Fund von Memphis enthält ein paar ägyptische Anklänge. Ganz deutlich ist das Zusammengehen ägyptischer und griechischer Elemente an dem Stuckkopf eines Jünglings in griechischem Stil, der auf seiner Mumie gelegen hat (Nr. 12, Höhe 35 cm). Hier mischen sich die künstlerischen Elemente der beiden Völker, die im Nildelta aufeinander prallten und miteinander rangen, bis die bodenständige Kunst des Niltals unterlag.

Das Wesentliche der Berliner Ausstellung sind die rein ägyptischen Arbeiten, unter denen wieder das Alte Reich im Vordergrund steht, jene Epoche des ersten Gewinnens der künstlerischen Ausdrucksform in Ägypten, die von überzeugender innerer Kraft war. Von ihr ist jetzt eine Welle bedeutungsvollen Inhalts nach Berlin getragen und jeder Freund der ägyptischen Kunst möchte wünschen, daß sie sich dort recht lange und weithin auswirken möge.

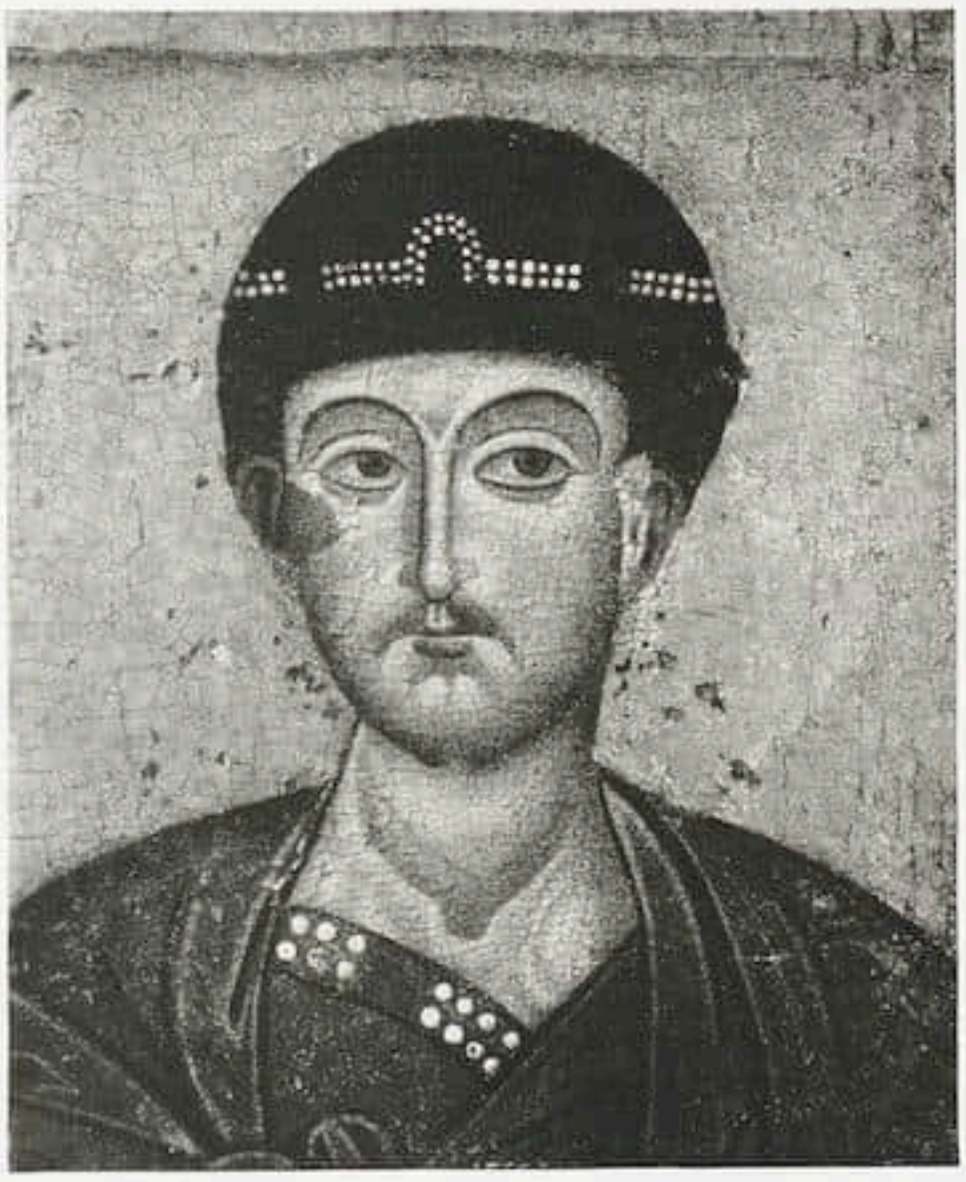


Abb. 1. 12. Jahrhundert Hl. Dimitrij

DENKMÄLER ALTRUSSISCHER MALEREI

VON DORA ZUNTZ

Zum ersten Male bietet uns die Ausstellung Russischer Ikonen des 12. bis 18. Jahrhunderts, die gemeinsam vom Russischen Volkskommissariat und der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums in Berlin veranstaltet wird, Gelegenheit, einen klaren Überblick über die Entwicklung dieses Zweiges der russischen Kunst zu gewinnen. Erst die jahrelangen Bemühungen der neugegründeten zentralen Restaurationswerkstätten in Moskau machen durch Freilegung der teils mehrmals übermalten, teils durch Klima und Gebrauch angegriffenen Tafeln ein wissenschaftliches Arbeiten möglich. So hat man das »Haupt eines Erzengels« (Kopie in der Ausstellung) im Moskauer Museum bis vor kurzem noch für ein Originalwerk des 17. Jahrhunderts gehalten, bis man diesen wundervollen Kopf des 12. Jahrhunderts darunter fand. Die bisher erlangten Kenntnisse wurden schnell erweitert, oft durch neue Entdeckungen ersetzt.

Der Ursprung der Ikonen aus dem ägyptischen Mumienporträt und den syro-ägyptischen Heiligenandenken ist bekannt und kommt, auch angesichts der wesentlich späteren Bilder der Ausstellung, immer wieder zum Vorschein. Leider sind die kostbarsten, alten Stücke, Pilgerikonen wie sie Kiew besitzt, nicht mit herübergekommen. Gerade der dortige Johannes, der noch dem 6. Jahrhundert entstammt, erscheint für die Ausbildung dieses Heiligentypus in Rußland sehr wichtig. Aus der Zeit des Bilderstreits ist auch in Rußland kein Denkmal erhalten; dagegen erscheint in einer ausgezeichneten Kopie von A. Brjagin eins der schönsten Denkmäler des Byzanz der Komnenenzeit, die Madonna aus Wladimir, in der Ausstellung. Von hier aus vollzieht sich vor unseren Augen die langsame Nationalisierung der russischen Ikonenkunst. Sie setzt erstaunlich früh ein. Kann man bei der Ikone des hl. Dimitrij aus dem 12. Jahrhundert noch im Zweifel sein (Abb. 1), so zeigen schon die ersten Werke der sich im 13. und 14. Jahrhundert bildenden Schulen von Pskow, Suzdal-Moskau, Novgorod,

Twer so ausgeprägte Eigenheiten, daß es eben nicht nur möglich ist, sie von byzantinischem Schaffen, sondern unter sich zu scheiden. In der Figurenproportion, Zeichnung und Farbgebung finden sich trennende Merkmale — während doch das Gesamtbild einheitlich bleibt durch die spezifisch russische Neigung zum Hintanstellen des Naturhaften gegenüber der wirksamen Wiedergabe eines Gotteswortes oder eines liturgischen Gedankens, gebunden in ein dekoratives Ganze aus Linie und Farbe, in monumentaler Gestaltung durch einfache Frontansicht schmaler, unkörperlicher Heiliger bis zur miniaturhaften vielfigurigen Komposition. Die Tafeln von Pskow zeigen ein ganz eigenartiges Kolorit, in dem ein tiefes Grün und ein bräunliches Rot am meisten auffallen. Nach den Angaben von Professor Grabar findet sich dies Grün dort in der Umgebung, so daß man versucht ist, auch farbige Eigenheiten anderer Lokalschulen auf derartige Funde zurückzuführen und so der Topographie in der Kunstgeschichte ihren Platz einzuräumen. Die Neigung der Novgoroder Schule zu kräftiger Farbigkeit und Konturierung gibt sich schon in der Ikone der drei Heiligen Johannes, Georg und Blasius aus dem 13. Jahrhundert zu erkennen. In der sogenannten »Viergeteilten« (Tafel) aus der Wende des 14. zum 15. Jahrhundert arbeitet sie bereits ganz bewußt mit gewissen stilistischen Tendenzen (s. u.). Die Suzdal-Moskauer Schule erscheint schon im 14. Jahrhundert in der ihr eigenen, harmonischen Bildgestaltung in den Heiligen Nikolaus und Georg. Die Ausbildung der einzelnen Typen war bereits vollendet; sie stehen fest bis in die Spätzeit, die Abwandlungen abgerechnet, die das eigene Stilwollen einer jeden Zeit dem traditionellen Gut aufprägt.

In den Bildern des 15. Jahrhunderts treten nun die Gestaltungsideen einzelner Schulen immer klarer hervor; bereits werden um überkommene Namen glaubhaft einige Werke gruppiert. Pskow, das in der Frühzeit eine uns bis dahin unbekannte große Rolle gespielt hat — es vermittelte als Hansestadt auch die Verbindung mit dem Westen — tritt vor anderen etwas zurück. Dagegen entwickelt das demokratische Novgorod eine stärkere Tätigkeit. In Bildern von heller, starker Farbigkeit, eckiger Bewegtheit und einem aufgeregten Stile scheint ihre Eigenheit greifbar. Sehr geschickt hängt unmittelbar neben ihnen ein Halbfigurenbild der Madonna aus Twer, genannt »Snamenje«, Wunderzeichen. Die Schule von Twer ist in ihrer harmonischen, großen Linienführung, ihrer tieferen, weichen Farbigkeit der Suzdaler oder frühen

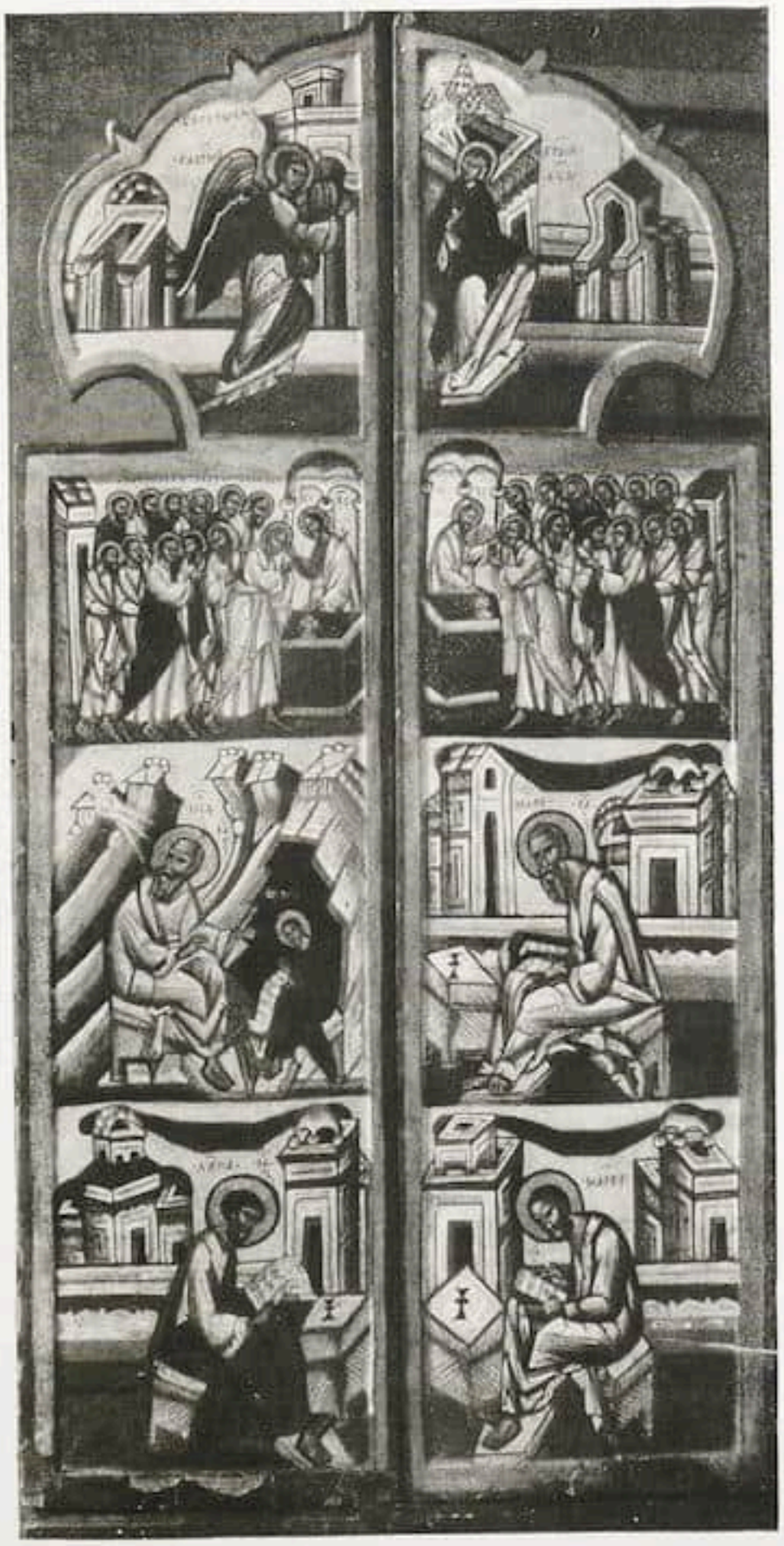


Abb 2. Nordische Schule, 15. Jahrh. Altartür

Abb. 3. Moskauer Schule, 16. Jahrh. Kreuzigung

Moskauer Schule verwandt und bildet so einen wirksamen Gegensatz zu der von Novgorod. Das Bild verdankt seine Eindringlichkeit seinem ausgezeichneten, dekorativen Aufbau, sonst bleibt es hinter den Leistungen der Suzdal-Moskauer Schule zurück. Neben diesen, bereits bekannten Schulen, steht eindrucksvoll eine Nordische Schule, die hier durch eine Altartür vertreten sei. Sie hält sich bis in die Spätzeit der Ikonenmalerei (Abb. 2).

Deutlich läßt sich die Entwicklung der Suzdal-Moskauer Schule im 15. und 16. Jahrhundert verfolgen in einer Fülle reizvoller Tafeln, in denen der Farbensinn und die Musikalität dieses Zweiges der russischen Ikonenkunst uns vielleicht vor den anderen schnell gewinnt. In Originalen und Kopien, letztere von unerreichter Qualität, löst sich die Gestalt ihres bedeutendsten frühen Meisters, Rublew, heraus, dessen zum Teil bekannte Werke eine Hauptwand des Saales einnehmen. In ihm erreicht diese Schule ihren Höhepunkt, Rußland eine Art der Kunst, die man mit der Bezeichnung Renaissance belegt hat. Jedenfalls hat keiner der folgenden Künstler seinen Bildern wieder eine derartige Melodik der leise bewegten Gestalten und Feinheit der Farbtönung zu geben vermocht. Von Dionysius, dem Meister des ausgehenden 15. Jahrhunderts, gibt die Tafel des hl. Kirill einen Begriff. Seine Tätigkeit ist noch kurz nach 1500 belegt. Seine Kunst bildet den Übergang zu dem verfeinerten, manierierten Stil des 16. Jahrhunderts, der in Moskau so schöne Darstellungen hervorbringt wie die »Kreuzigung« der kleinen Ikone in der Mittelvitrine (Abb. 3).

Der Bedarf an Ikonen wird im Laufe der Zeit immer größer. Die Ikonostasen werden

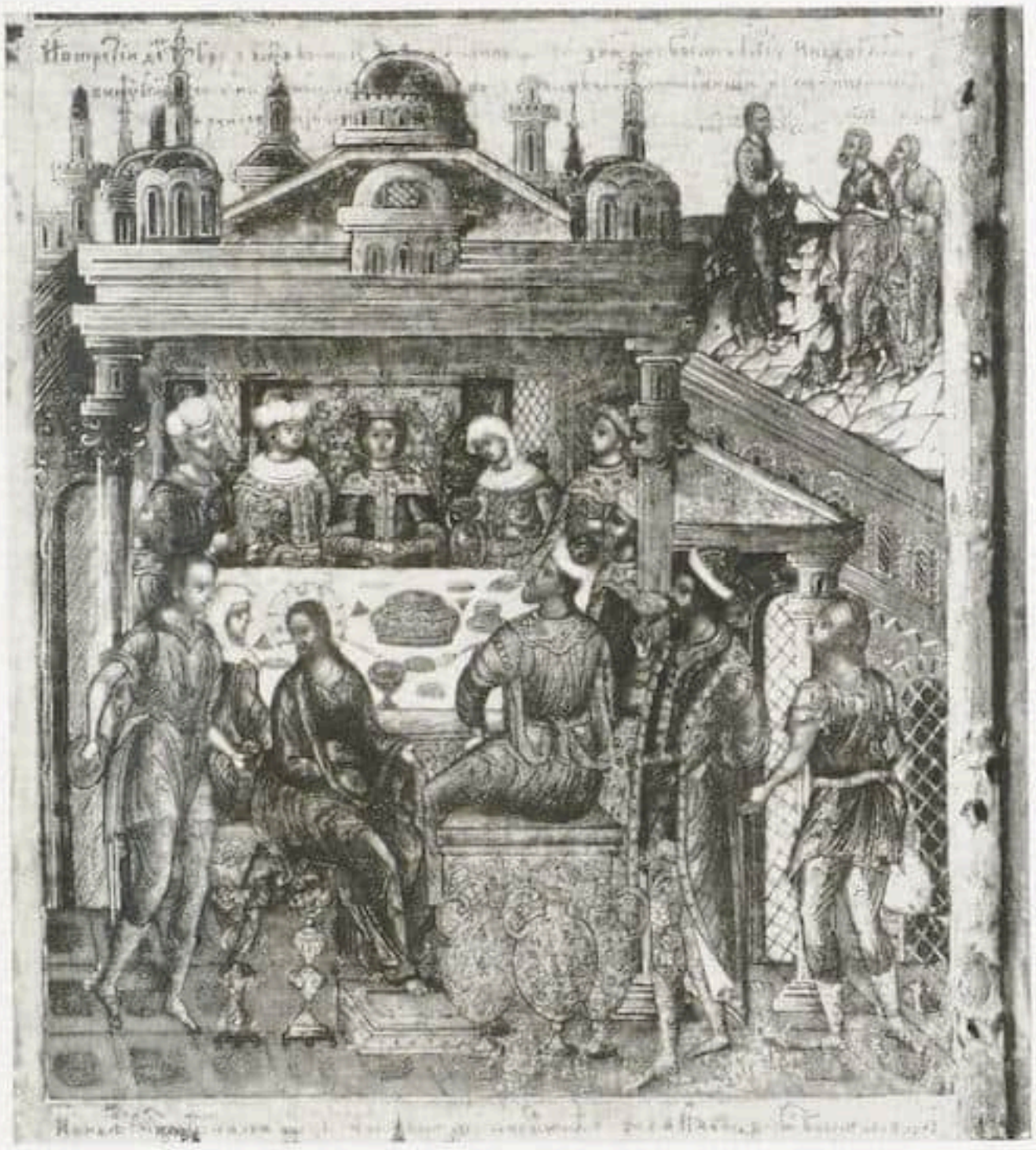


Abb. 4. Schule von Jaroslawl, 17. Jahrh. Hochzeit zu Kana

erweitert zu einer reichen Anzahl Bilderreihen; um die Deësis scharen sich Erzengel und Apostel, unter ihnen thront Maria mit dem Kind, umgeben von Propheten, es folgen Patriarchen und Cherubime. Die Christus- und Mariengeschichte schmücken die unteren und äußeren Teile des Schreins. Auch die Kanzel erhält bildlichen Schmuck. Und zu Hausandachten wie zum persönlichen Schutz werden Ikonen von den Laien gefordert. So beginnen neben den Klöstern die reichen Adelsfamilien ihre eigenen Malerschulen zu gründen. Die berühmteste ist die der Familie Stroganow. Ihre feinen Schöpfungen, dem späten 16. und frühen 17. Jahrhundert angehörend, sind in der Ausstellung in Vitrinen aufbewahrt. Hier offenbart sich der westliche Einschlag allmählich stärker in Bildern von Anhängern der »Fränkischen« Art. Die kleinen Tafeln mit oft komplizierten, symbolischen Darstellungen sind von großer Zartheit der Linienführung und starkem Farbempfinden.

Die Stroganow-Schule, deren Maler später zum Teil zum Zaren übergehen, gibt verschiedenen Lokalschulen neue Anregungen, und die Ikonenmalerei erlebt eine späte Blüte im 17. Jahrhundert. Sie nimmt häufig einen lehrhaften Charakter an, der sich schon im 16. Jahrhundert ausprägt, sich aber erst im 17. Jahrhundert voll entfaltet. In der Ausstellung vertreten eine große eindrucksvolle »Himmelfahrt Mariä« von Simon Uschakow aus dem Jahre 1663 die Moskauer, eine naiv-erzählende, dabei raffiniert dekorativ gestaltete Darstellung der »Geburt Christi« die Nordische Schule. Die großen Bilder des thronenden Erlösers und der Gottesmutter werden umgeben von zahlreichen kleinen biblisch-historischen oder symbolischen Szenen in reichster Ausgestaltung, die weit über die anspruchslosen Darstellungen der Medaillons hinausgehen, die schon früh die Hauptszene zu ergänzen oder zu erklären pflegten (Abb. 4).

RUNDSCHAU

DER HL. HIERONYMUS DES FILIPPO DA VERONA (Zur Abbildung auf Seite 155)

Von diesem sehr wenig bekannten Veroneser Maler aus dem Beginn des Cinquecento tauchte kürzlich bei Julius Böhler das hier wiedergegebene, voll bezeichnete Bild auf, das seine engere Zugehörigkeit zum Carpaccio-Kreise kaum verleugnen kann. Ein sowohl dem Motiv wie der malerischen Behandlung nach ungemein reizvolles Werk, dessen Veröffentlichung den Freunden venezianischer Kunst sehr wohl Veranlassung werden dürfte, einige der Bilder, die heute noch unter Catenas oder Cimas Namen gehen, hinsichtlich ihrer Zugehörigkeit zu dem Oeuvre dieser noch wenig greifbaren Künstlerpersönlichkeit eines Filippo da Verona zu prüfen. Und dazu bietet gerade dies vollbezeichnete Werk eine vorzügliche Grundlage, das sozusagen eine Apotheose des Gardasees darstellt mit Skaliger-Kastell, Kirche von Malcesine und den übrigen phantastischen Beigaben, die bei aller Naturnähe eine seltsam weltferne Stimmung wecken. Von einem derart eigenwilligen Werke aber wird sich unschwer eine Brücke zu den noch unbekannten Arbeiten Meister Filippos schlagen lassen.

Biermann

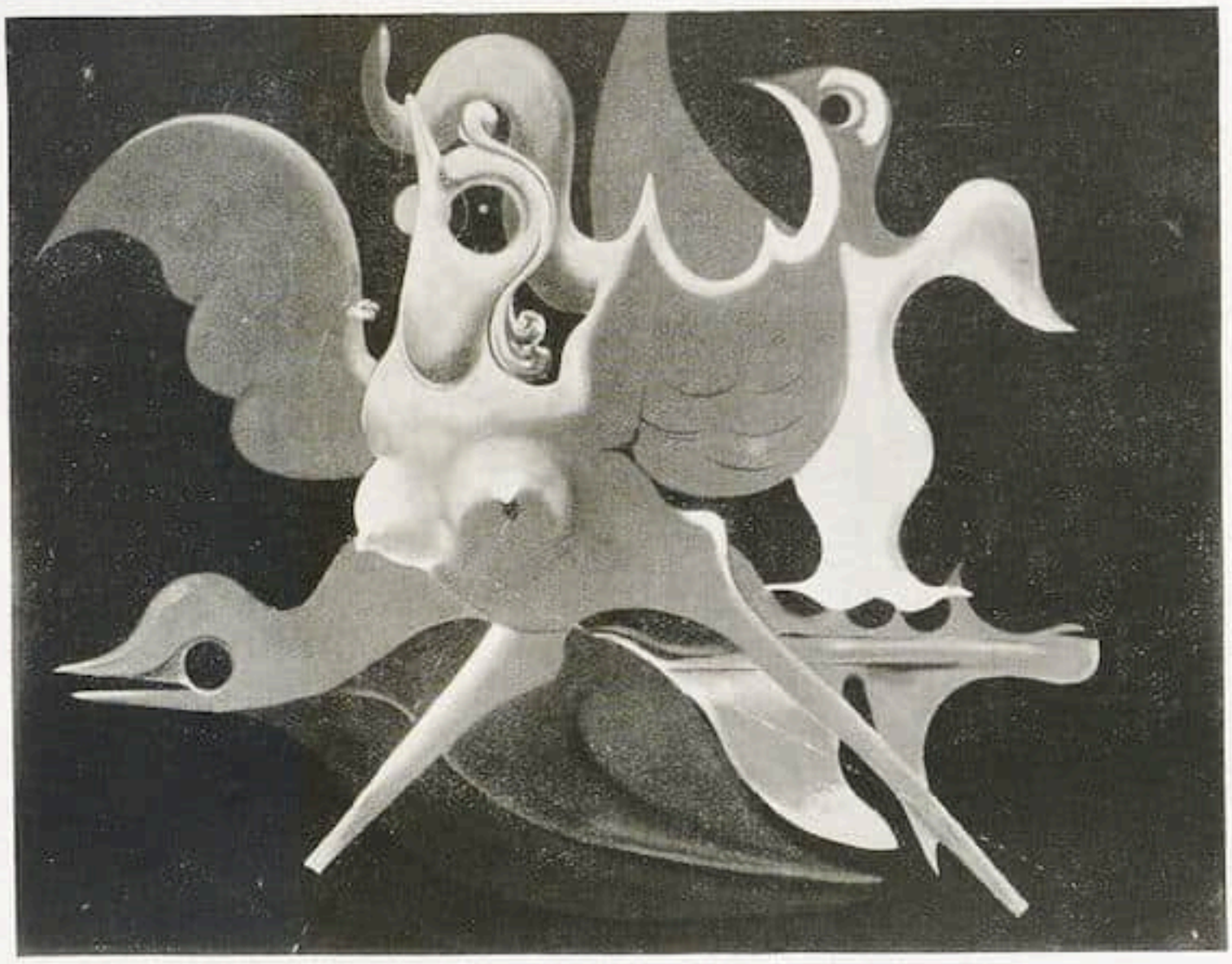
AUSSTELLUNG ANGEWANDTER KUNST IN LONDON

Die prächtigen Räume von Lansdowne House sind gegenwärtig von Mr. Gordon Selfridge zu einer für wohltätige Zwecke bestimmten Ausstellung angewandter Kunst hergeliehen worden. Diese umfaßt die verschiedensten Kunstobjekte englischen Ursprungs aus vier Jahrhunderten. Eine Anzahl der Gegenstände, darunter Tapisserien, Möbel und Uhren, stammt aus königlichem Besitz; es haben sich ferner gewisse öffentliche Institute, wie die Colleges zu Oxford, Cambridge und Winchester, die Londoner Zünfte und außerdem noch in weitem Umfange der kunstbesitzende Hochadel an der Veranstaltung beteiligt. Ein Großteil der ausgestellten Objekte gehört somit zum Unzugänglichsten des nationalen Kunstschatzes. Besonders beachtenswert sind vier lebensgroße Marmorbüsten, welche die Könige Heinrich VIII. und Eduard VI. und die Königinnen Maria und Elisabeth darstellen. Sie stammen aus dem Landschloß von Lord Scarborough, Lumley Castle, und sind angeblich noch nie von ihrem ursprünglichen Aufstellungsort entfernt worden. Eine interessante Gruppe von Reliquien des hingerichteten Königs Karl I. ist vom Herzog von Portland geliehen worden, darunter ein Ohrring, den der Monarch bei seiner Enthauptung getragen und der sich mit einer handschriftlichen Beglaubigung von der Enkelin des Königs erhalten hat. Unter den Möbeln ist ein besonders wichtiges Stück, ein Zunftsessel aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, der für eine Gilde zu Coventry gefertigt wurde und nun im Besitze der Stadtbehörde ist. Die Ausstellung ist an Tapisserien und Stickereien verschiedenen Datums besonders reich. Großes Interesse erregen ferner die wunderbaren Prunkgefäße aus Edelmetallen, wie z. B. das sogenannte Monkey Salt mit köstlicher Affendarstellung aus New College, Oxford. Die Ausstellung zieht große Menschenmengen an. Ein illustrierter beschreibender Katalog liegt vor.

K. T. P.

FRANZOSEN IN BUDAPEST

»Ausstellung der französischen Avant-garde-Künstler« nennt sich die Sammlung, die von der »Association Française D'Expension et D'Echanges Artistiques« nach Budapest geschickt wurde, um von hier nach Warschau weiterzureisen. Die Enttäuschung, die diese wie zufällig zusammengewürfelte Ausstellung auslöste, sollte für Veranstalter repräsentativer Auslandsschauen als Mahnung dienen. Das Budapester Publikum ist viel zu belesen und im Ausland bewandert, die junge ungarische Kunst steht in viel zu lebendigem Kontakt mit dem Westen, als daß man hier über die schwache Gesamtqualität einer solchen Schau hinweggetäuscht werden könnte. Die entscheidenden Namen der Avantgarde figurieren zumeist mit Graphiken, oder mit unbedeutenden und unaktuellen Stücken. Das Gute verdanken wir der Privatsammlung André Lhotes, die in letzter Stunde, auf dringende Vorstellungen des hiesigen Vertrauensmannes der Franzosen, mitgeschickt wurde. So kamen je ein charakteristisches Gemälde Braques und Picassos, etwa aus 1911, mit, ein wunderbarer, mitleid- und furchterregender Clown Rouaults,' eine kräftige abstrakte Komposition Marcoussis und einige mehr oder weniger bezeichnende Graphiken. Sehr vorteilhaft ist Kisling vertreten, der Nachexpressionist von französischer Kultur und osteuropäischer Mystik, auch Gromaire mit einem mammuthhaften Greisenkopf, Marquet mit einer breiten, klaren Küstenlandschaft, während Utrillo nur an einem seiner Bilder den vornehmen Konservativen hervorkehrte, an vier andern aber offenbar Exportware abschob. Van Dongen tritt am anspruchsvollsten auf, jedoch läßt sich das Schielen nach dem Balkangeschmack auch an seiner Auswahl nicht verkennen. Einen würdigen, charakteristischen Eindruck konnte man von Denis und Signac gewinnen. Die schöne, blasse, noch rein »synthetische« »Mutterschaft« des ersteren ist allerdings Budapester Privatbesitz. Daß Picasso, Matisse, Derain, Braque so blutarm, manche bedeutende Avantgardisten überhaupt nicht vertreten sind, das liegt angeblich an dem Pariser Kunsthandel, der Bilder für derlei »exotische« Exkursionen nicht hergeben will. Hingegen mußten wir erstaunlich kitschige Besnards und



Max Ernst
Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Berlin

Der Wald fliegt weg
Sammlung Prof. Karl Hofer

sehr viel Ähnliches als »Avant-garde«-Leistungen hinnehmen.

Restlos konnten die prachtvollen Musterstücke Bourdellescher Bronzeplastik befriedigen. In diesem Erben der romanischen Linie vom kaiserlichen Rom bis zu Rodin offenbart sich eine Wucht, deren Lebendigkeit überzeugt. Auch Joseph Bernards Tänzerinnen, in ihrer Vermählung Maillols mit Indien, wirken reich. Ein prachtvoller Mädchentorso Saupiques läßt ihm seine bemalten Stuckrelief-Scherze verzeihen.

Im nächsten oder übernächsten Jahr soll eine deutsche repräsentative Sammlung nach Budapest. Die Veranstalter dieser Ausstellung mögen das Kunstverständnis des Budapester Publikums nicht unterschätzen. Für wertvolle Kulturäußerungen findet man in Budapest einen dankbareren Boden als wo immer. Ra.

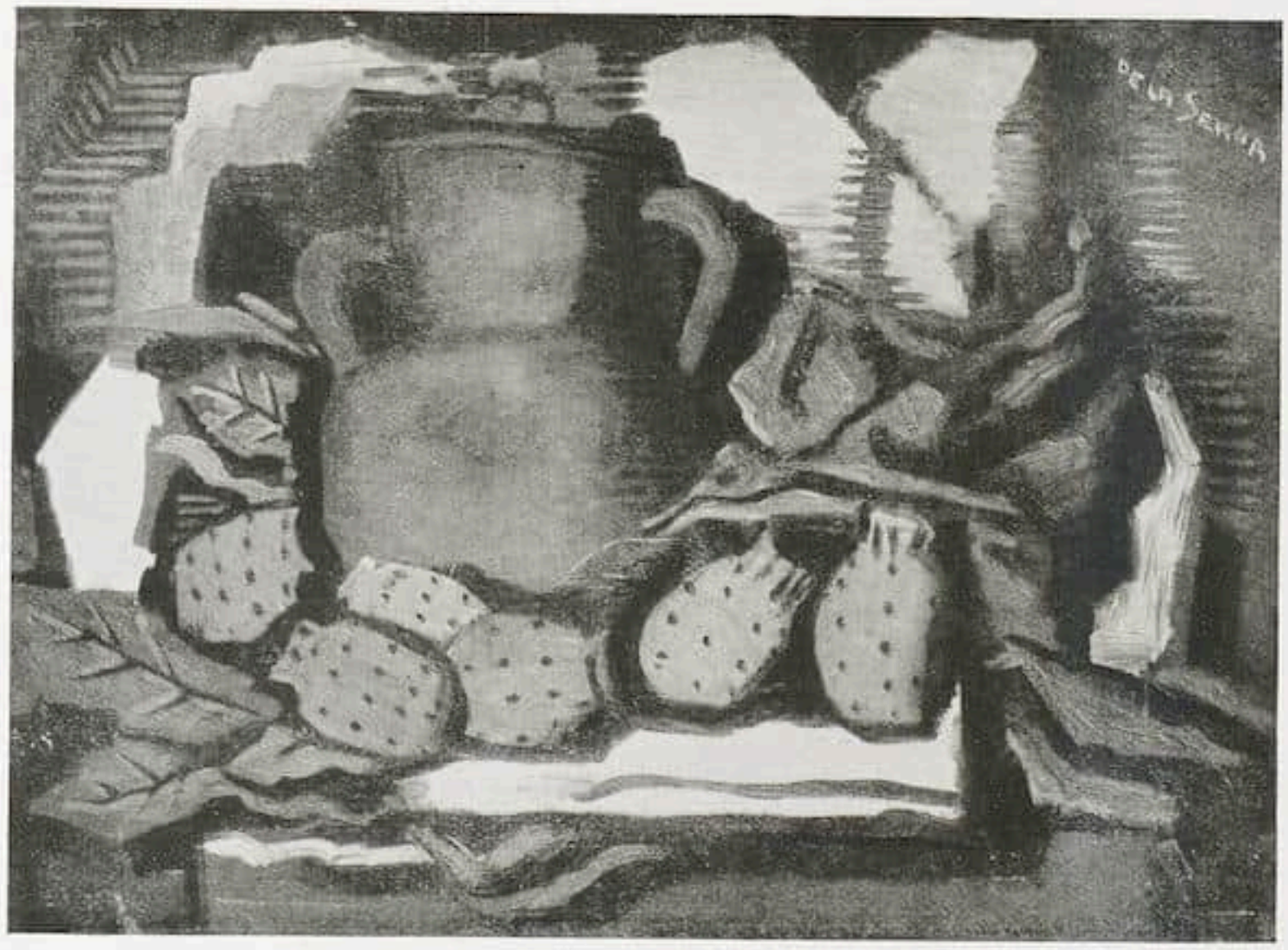
BERLINER AUSSTELLUNGEN

Max Ernst / George Grosz / Werner Scholz
L. W. Großmann / Otto Geigenberger / Felix Nußbaum

Die Galerie Flechtheim setzt sich mit allem Nachdruck für Max Ernst ein und verschafft uns einen ersten rechten Begriff von dieser alarmierend eigenwilligen Künstlerpersönlichkeit, die hier bisher fast nur mit einigen kuriosen Bildanekdoten und Vexierspäßen ohne sonderliche sprachschöpferische Eingebungen aufgetreten ist. Jetzt sieht man sich Gestaltungen gegenüber, die nicht lediglich der Fabel nach und durch abenteuerliche Ausheckung fesseln, vielmehr durch die geheimnisreiche Selbständigkeit eines Formengeistes, dessen kühne Imagination zu völlig neuartigen Prägungen vordringt. Gerade der maltechnischen Phantasie, die sich hier mannigfach dokumentiert, wird man sich nicht entziehen können; aus ihren Tricks eben wachsen nie geschaute Silhouetten auf, überraschende Figurationen, letztlich Idole und mystische Wesenheiten, deren Suggestivkraft es nicht beeinträchtigt, daß man sie als artistische Ausgeburten erkennt. Ernst, der seit Jahren in Paris lebt, gehört dort dem sürrealistischen Kreise an, wo Kunst als die Aufgabe verstanden wird, Gebilde von magischer Unwahrscheinlichkeit zu erzeugen. Die Sürrealisten sind weniger Mystiker als Mystifikatoren, und auch gegen Max Ernst richtet die Skepsis nichts aus, die seinem Schaffen die Herkunft aus dem Traum bestreitet. Sicherlich sind diese Formungen Früchte intellektueller Übersteigerung, — entscheidend bleibt ihre Potenz, eine eigene Welt zu etablieren und den Betrachter zu zwingen, sich an sie zu verlieren.

Zeichnungen und Aquarelle von George Grosz zeigt in seinen Verlagsräumen Bruno Cassirer. Viele neue hervorragend hämische, genießerisch mokante Blätter, die die klägliche Bestialität des Daseinsbetriebs durchleuchten. In der Art, die man kennt. Aber der Einzug dieses gallesprühenden Zeitabspieglers in das Haus der Slevogt und Liebermann wäre als Merkdatum zu unterstreichen.

Auch Werner Scholz, den außer Walter A. Lindgens, einem zu heller Anmut des Stils stre-



De la Serna — Ausgestellt in der Galerie Zak, Paris — Feigen und Topf

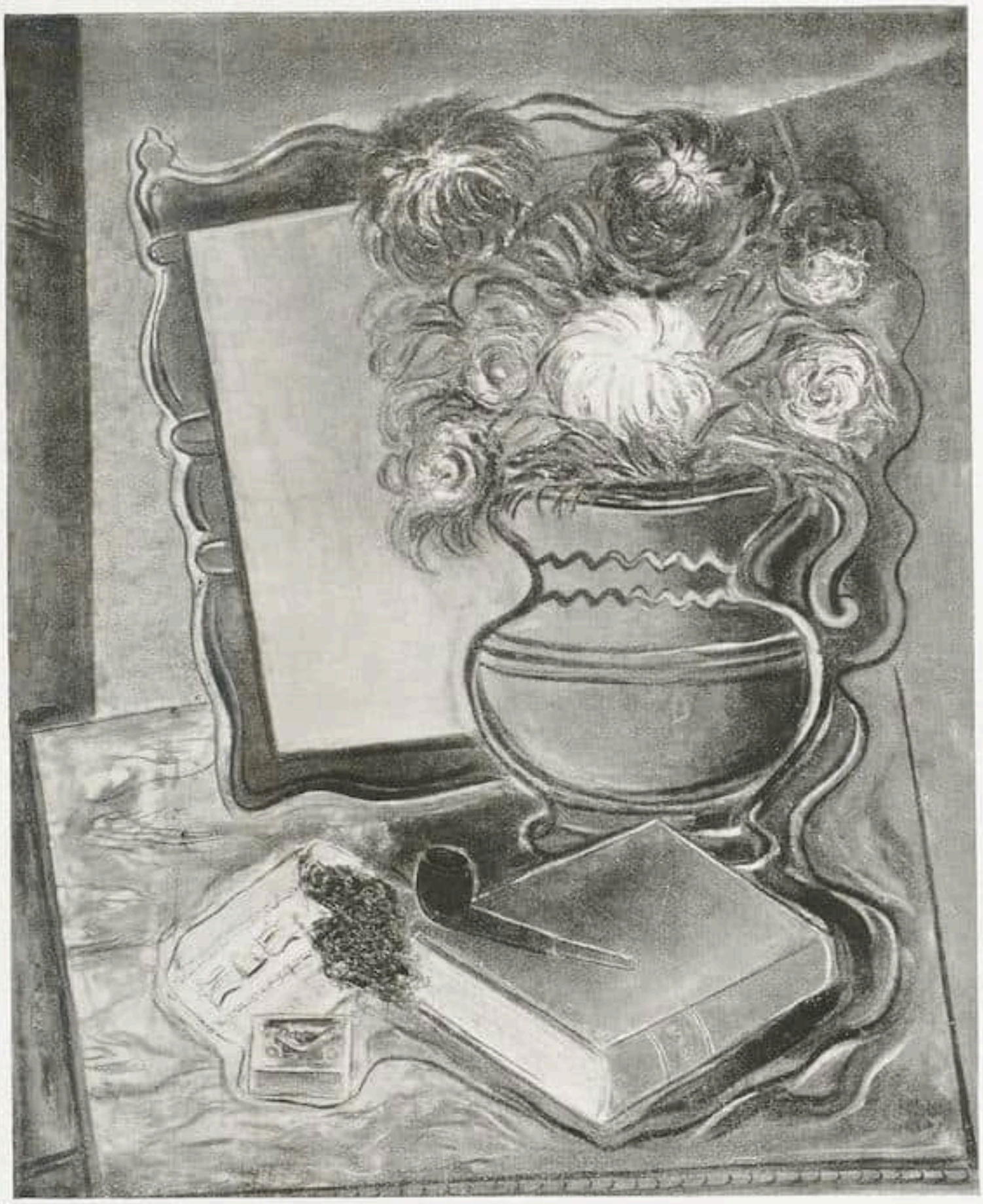
benden, aber noch recht ungelösten Maler, und außer dem als Verfasser zarttoniger, idyllischer Tierbilder bekannten Heinrich Schwarz die Galerie Neumann-Nierendorf ins Treffen führt, präsentiert die Fratze des Mitmenschen. Es sind Typen aus der finsteren Provinz, deren Verkrüppelung und deren Obskurantentum eine schroff in Trollformat pressende Satire zum bösen Spuk, zu trister Gespensterei treibt. Scholz wäre eine wertvolle Kraft für den Simplizissimus, er könnte pamphletistische Plakate großen Kalibers schaffen.

Einen ausgezeichneten Doppelgriff hat die Kunsthandlung V. Hartberg mit zwei jüngeren Malern aus München getan. An L. W. Großmann hat man eine Vielseitigkeit zu schätzen, die hier das Grün einer hügelnden Gegend mit Anmut und Delikatesse abzuwandeln und ohne jede Tiftelei kleinförmig zu gliedern versteht, dort die zerrissene Schwere einer unter dem Druck des Föhn liegenden, balladisch düsteren Winternatur trifft, — eine kultivierte Mannigfaltigkeit, deren Idyllen traumzärtlich schillern können und ein andermal die schlichte Gebundenheit gewisser Corot-Stimmungen aufsuchen. Wichtiger noch erscheint Otto Geigenberger, dessen Landschaften in wenigen breiten, weichen Strichen lapidar zum Raume gebaut sind und ebensowohl durch große Sicht wie durch den Schmelz der kräftig und doch gedämpft zusammenleuchtenden Farben überzeugen. Bilder wie die Ansicht der Abtei Meersburg, wie die Durchblicke aus Luxemburg oder Torbole würden um ihrer wie Glockengeläute beschwingten Wucht willen einer Auswahl der besten Landschaftsdarstellungen dieser Jahre eingereiht werden müssen.

Die Galerie Casper machte mit dem ungemein liebenswürdigen Talent Felix Nußbaum näher bekannt. Man mag es als Zeiterscheinung nicht unbedenklich finden, wenn so viele junge Maler sich bescheiden, kleine freundliche Bilder von angenehmen Qualitäten herzustellen und größererVorsätze entraten. In einem Falle wie diesem aber entwaffnet solcherlei Bedenken die seltene Grazie der Anschauung und eine Leichtigkeit der Hand, die ebenso glücklich darin ist, sehr entzückend zusammengewählte Farben zu impulsieren wie sie durch feinnervige und spitzfindige Umrisse abzusetzen. Mehrere Zeichnungen aus Ostende beglaubigen noch besonders die Gaben des beachtenswerten jungen Künstlers. Wolfradt

BRESLAU

Im Kunstgewerbemuseum wurde vor kurzem eine Ausstellung seltener Art unter dem Titel »Das Judentum in der Geschichte Schlesiens« eröffnet, die als Grundstock eines Jüdischen Museums dienen soll. Wenn dieses, wie beabsichtigt, nach den Richtlinien der gegenwärtigen Vorschau aufgebaut wird, dann wird es nicht wie in den meisten anderen Städten eine von einigen jüdischen Einwohnern besuchte Trödelbude werden, sondern ein begrüßenswerter Zuwachs der Kunststätten Breslaus. In der vorbildlich sauberen Gliederung und Ausbreitung des Materials aus deutschem und österreichischem Besitz spürt man ne-



Sterling

Ausgestellt in der Galerie Zak, Paris

Stilleben

ben dem Wirken eines vortrefflichen Fachmannes (Erwin Hintze, Direktor des Schloßmuseums) das »freudige Zusammenarbeiten aller Beteiligten«, von dem der Vorsitzende, der bekannte Sammler Max Silberberg, im Vorwort des Kataloges berichtet.

Dieser umfangreiche, mit 20 Tafeln bebilderte Band kann in der sorgfältigen ausführlichen Bearbeitung durch Hintze ein Handbuch jüdischer Altertümer genannt werden, das nicht nur dem jüdischen Leser wertvoll ist, sondern gerade den Fernstehenden durch Mitteilung der merkwürdigsten Dinge zu fesseln weiß. Ebenso gibt die Ausstellung selbst allen wissenschaftlich und kulturell Interessierten manche Ausbeute.

Die historische Abteilung, um den »Almemor« (erhöhter achteckiger Kultbau) der Zülzer Synagoge vom Ende des 18. Jahrhunderts gruppiert, führt in Dokumenten und Bildern die wechselvolle Geschichte der Juden in Schlesien von 1050 bis 1850 vor. Die künstlerische Abteilung gliedert sich in die Sammlung mittelalterlicher Miniaturhandschriften, Inkunabeln und jüngerer Drucke und in das Prachtreich der Kultgeräte. Jene besitzt in dem Großfolio-Machsor (d. i. Cyclus) der Breslauer Staats- und Universitätsbibliothek, von einem jüdischen Schreiber um 1300 mit blattgroßen Miniaturen geschmückt, und in dem zierlichen, im 14. Jahrhundert in Italien entstandenen Pentateuch (aus dem Jüdisch-theolog. Seminar-Breslau) zwei seltene Stücke von fremdartigem Reiz. Die Kultgeräte bilden den herrschenden Mittelpunkt der Ausstellung. Neben den reich gestickten Thoravorhängen ziehen die silbernen Kultgegenstände das Auge am meisten auf sich. Der Silberschatz der Synagoge von Zülz, der einzigen schlesischen Gemeinde die niemals die Juden vertrieb, präsentiert sich vorzüglich in dem

Anton van Dyck Ätzdruck der Originalradierung »Erasmus von Rotterdam«

Aus der Frühjahrs-Versteigerung bei C. G. Boerner in Leipzig

klassizistischen Thoraschrein. Seine Geräte wie auch die mannigfaltig variierten Rimonim (Aufsätze der Thorarollenstäbe), die pompösen Thorakronen, die nicht einen Priester sondern ebenfalls die heilige Rolle zu krönen haben, die Thoraschilde und -zeiger, die Esrogbehälter usw. gehen naturgemäß in ihrer Entstehung selten über das Jahr 1700 zurück. (Die Gründe dafür erfährt man in der historischen Abteilung.) Die Blütezeit der Kultgeräte fällt mit der allgemeinen Entfaltung der schlesischen Goldschmiedekunst zusammen, da meistens schlesische und bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts notgedrungen immer christliche Silberarbeiter herangezogen wurden. (Die Juden wurden erst durch das Emanzipationsedikt zum Gewerbe zugelassen und fingen erst zwanzig Jahre später an selbständig zu produzieren.) Ein solches Glanzstück wie der vergoldete Thoraschild von dem Breslauer Silberschmied Powalsky (um 1761 bis 1776) ist eine späte Frucht der einheimischen Silberkunst, die damals schon im Sinken begriffen war. So stellt dieses Gebiet wie auch andere der Ausstellung eine Bereicherung des schlesischen Kunstgewerbes dar, und es erscheint daher berechtigt, die geplante Sammlung die in einer Stadt wie Breslau eines weitreichenden Interesses gewiß sein darf dem Kunstgewerbemuseum einzugliedern.

H. Gr.

DIE AUSSTELLUNG DEUTSCHER ZEITGENÖSSISCHER KUNST IN WARSCHAU

Die Ausstellung, die Mitte März schloß, gehörte wohl zu den stärksten kunstpolitischen Erfolgen, die Deutschland in den letzten zwanzig Jahren im Auslande errungen hat. Sicher ist es, daß in Warschau selbst bisher keine Auslandsausstellung einen auch nur annähernd so starken Besuch gehabt und eine so umfangreiche Würdigung von seiten der Presse erfahren hat. Viele Tausende von Personen haben im Laufe von drei Wochen die Räume der Resursa Obywatelska durchwandert, an den Sonntagen jeweils über tausend Menschen. Aus der fortschrittlichen Künstlerschaft kommen Stimmen wie jene im Oberschlesischen Kurier, wo es heißt: »Un-

sere Stellung hat dank der Ausstellung eine geradezu unerhörte Kräftigung erfahren«, weiter »Vergleicht man im übrigen die deutsche Kunstausstellung in ihrer gedrängten, sachlichen Form mit den Ausstellungen anderer Länder, die in salonmäßiger Aufmachung in Warschau gezeigt wurden, so begreift man das freudige Erstaunen«.
Sehr charakteristisch für den Geschmack des polnischen Publikums sind die Nachrichten, die wir über den Verkauf erhalten. Die vier ausgestellten Blätter von Wilhelm Heise sind doppelt verkauft, ebenso sämtliche Graphiken der Renée Sintenis und Käthe Kollwitz. Starke Nachfrage bestand für Slevogt und Liebermann, ebenso für Kanoldt. Nur verhältnismäßig Weniges ist von Corinth, Pechstein und Nolde erworben worden. Unter den Plastiken stand das Interesse für Sintenis und Kolbe an erster Stelle. Aufsehen erregte die große Ebert-Maske von Belling. G.

TRAUERFEIER FÜR BODE

Die Berliner Museen ehrten das Andenken an ihren Schöpfer und Organisator durch eine würdige Feier in der lorbeergeschmückten Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums. Zwischen dem reich intarsierten Chorgestühl des Pantaleone de'Marchis, das Bode 1885 in Florenz erworben hat, waren seine sterblichen Überreste in einem schmucklosen, braunen Eichensarg, den zahllose Kränze umgaben, aufgebahrt. Vertreter des Reiches, der Länder, der Museen und der internationalen Kunstwelt hatten sich eingefunden, um Abschied zu nehmen von dem Manne, dem Berlin seinen Aufschwung als Museums- und Sammlerstadt und zur Zentrale des deutschen Kunsthandels verdankt. In bewegten und beredten Worten würdigten die Mitarbeiter und Freunde des Entschlafenen dessen Persönlichkeit, seine schöpferischen Leistungen für die Berliner Museen, für die Kunstwissenschaft, für die kunstgeschichtliche Gesellschaft, für das Florentiner Institut, für die deutsche Kunst und das deutsche Sammelwesen und für den deutschen Kunsthandel.
Max J. Friedländer, der neben seiner direktorialen Tätigkeit am Kupferstichkabinett Stellvertreter Bodes in der Leitung der Gemäldegalerie war, ist zum Direktor derselben offiziell ernannt worden. h

Descourtis / Aus einer Vierblatt-Folge von Farbstichen
Versteigerung Model bei C. G. Boerner in Leipzig

SAMMLER UND MARKT

DIE FRÜHJAHRSVERSTEIGERUNGEN BEI BOERNER

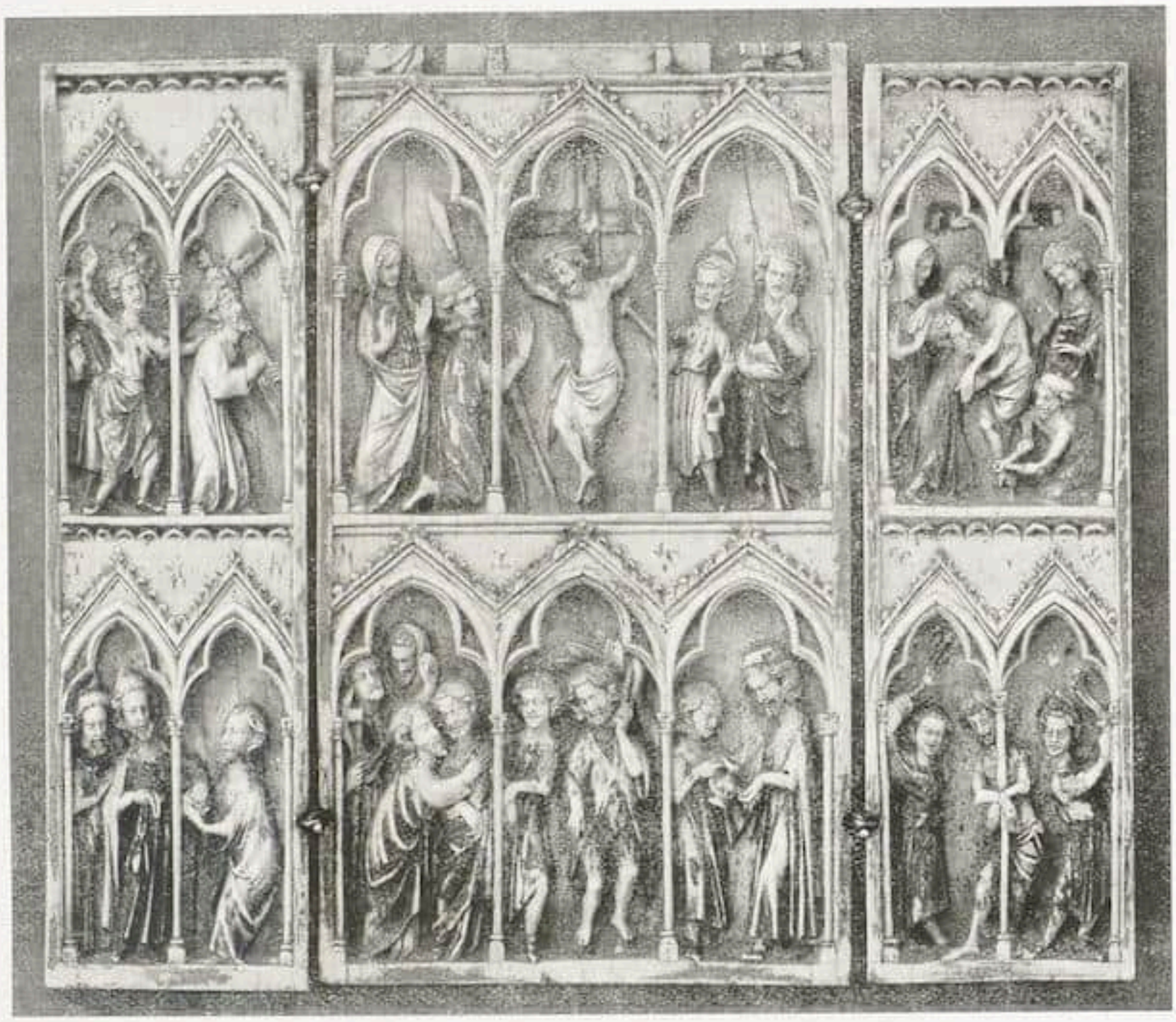
Das außerordentlich reiche Material an alter Graphik, das die Firma C. G. Boerner für ihre diesjährige große Frühjahrsauktion zusammengebracht hat, wird wieder einmal die Interessenten aus aller Welt nach Leipzig locken, denn die Fülle ist hier wiederum mit einem höchsten Qualitätsniveau gepaart, wie bei den Leipziger Rekordauktionen im Mai 1927 und 1928. Weitere Kreise wird die Versteigerung der berühmten Berliner Franzosensammlung Model interessieren, deren Schätze in einem höchst ausführlichen Katalog, den Geheimrat Friedländer in feinsinniger Weise einleitet, beschrieben werden. Mehr für die Spezialisten alter Graphik sind die Kostbarkeiten der anderen Versteigerung, die vor allem aus altem Besitz der Familie von Passavant-Gontard in Frankfurt am Main große Seltenheiten der Stecher und Radierer des 15. bis 17. Jahrhunderts bringen soll, aber in einer zweiten Abteilung auch gute Blätter des 18. Jahrhunderts, zum Teil Dubletten der Kupferstichsammlung auf der Veste Koburg, enthalten wird. Während die Model-Sammlung einschließlich der zugehörigen Bibliothek allein in einem stattlichen Katalog behandelt wird, kommen zu den »Alten Meistern« der von Passavant-Gontardschen Sammlung noch wichtige andere Beiträge: so Ornamentstiche aus den Dubletten der Staatlichen Kunstbibliothek in Berlin und aus englischem Privatbesitz, sowie eine reiche Niederländersammlung mit allerlei Raritäten der holländischen Kleinmeister, ferner Dürer-Holzschnitte aus einer New Yorker Sammlung, natürlicherweise auch verschiedene Beiträge aus deutschen Privatsammlungen und wiederum eine kleinere Dublettenpartie, die die Direktion des Britischen Museums der Firma C. G. Boerner zur Auktion übergab.

Die Sammlung Model, deren Hauptblätter vor fast zwanzig Jahren in der berühmten französischen Ausstellung in Berlin glänzten, ist auch durch eine wissenschaftliche Publikation weiteren Kreisen der Kunstwelt bekannt geworden, denn der verstorbene Jaro Springer gab noch kurz vor dem Weltkrieg mit Julius Model zusammen ein Werk über den französischen Farbstich heraus, in dem fast nur Originale der Model-Sammlung farbig reproduziert wurden. Um die Meisterwerke eines Debucourt und Janinet, Bonnet und Descourtis sowie der anderen Künstler des frühen und reifen französischen Farbstichs, gruppieren sich auch umfangreiche Werke der gesuchtesten Linienstecher des 18. Jahrhunderts, nach den berühmtesten Vorlagen von Baudouin, Boucher, Chardin, Fragonard, Freudeberg, Lancret, Lavreince, Moreau, Saint Aubin und Watteau. Beide Abteilungen enthalten zahlreiche Hauptblätter, und diese sind wieder zum Teil in seltenen und seltensten Zustandsdrucken vorhanden. Als Vorläufer dieser Künstler des Dix-huitième sind die großen französischen Porträtstecher der Zeit Ludwigs XIV., die Drevet sowie Edelinck, Masson und Nanteuil, in die Sammlung einbezogen worden, wie entsprechend, um den weiteren historischen Verlauf jener Kunst zu charakterisieren, auch noch die Hauptmeister der französischen Lithographie des 19. Jahrhunderts, wie Daumier, Gavarni, Monnet, Raffet in vorzüglichen Proben Aufnahme fanden.

Die Sammlung von Passavant-Gontard war selbst in den Kreisen der Spezialkenner kaum bekannt. Dies ist um so verwunderlicher, als sie Stücke von höchster Qualität enthält: Hauptblätter von Dürer und Rembrandt in Drucken von seltenster Schönheit, ein paar wundervolle Stiche von Schongauer und Meckenem, seltene Ätzdrucke von Ruisdaelschen und Ostadeschen Radierungen, feinste Kleinmeisterblätter, einige seltene Italiener, dabei ein halbes Dutzend echter Niellendrucke aus der Durazzosammlung, die zu den größten Seltenheiten gerechnet werden müssen. Der Ätzdruck der van Dyckschen Originalradierung mit dem Porträt des Lukas Vorsterman gehört zu den geschätztesten Bildnisradierungen die es gibt, und Claude Gellées Rinderhirt liegt in einem ungewöhnlich schönen Exemplar vor.

Die große Fülle des sonst noch zur Versteigerung gelangenden Materials ist an dieser Stelle nicht einzeln zu charakterisieren möglich; ein paar Hauptsachen seien genannt. Einige frühe Holzschnitte, deren wichtigster eine große französische Inkunabel ist; aus der Dürer-Zeit wertvolle Clair-obscur-Holzschnitte von Baldung, Cranach und Wechtlin und eine kleine, aber sehr schöne Serie von Stichen und Holzschnitten des Lukas van Leyden; schließlich die Folge von aquarellierten Entwürfen mit Mummereien zum Freydal des Kaisers Maximilian, die kürzlich von Campbell Dodgson im Burlington Magazine veröffentlicht wurde, und ein Beham-Werk aus mitteldeutschem Privatbesitz, das zahlreiche große Raritäten enthält. Hirschvogel und Lautensack sind vertreten, von späteren deutschen Künstlern auch Prinz Rupprecht von der Pfalz und Hollar, sowie verschiedene seltene Ornamentstecher. Sehr zahlreich sind die Niederländer des 17. Jahrhunderts; unter ihnen ragen Seltenheiten von Buytewech, Brosterhuysen, van der Does, Neyts, Potter, Sweerts hervor. Und den Beschluß bilden eine Abteilung guter Blätter des 18. Jahrhunderts, sowie frühe Lithographien, die in jüngster Zeit gesteigertes Interesse gefunden haben. Abgerundet wird auch dieser Katalog durch eine kleine Handbibliothek und Katalogsammlung.

Als Versteigerungstermin ist der 10. bis 15. Mai in Aussicht genommen, wobei die »alten Meister« am Freitag und Sonnabend, den 10. und 11. Mai zur Auktion gelangen, und der Sonntag, der 12. Mai, als Hauptbesichtigungstag zur Model-Auktion frei-



Bemaltes Elfenbeintriptychon — Französisch, um 1440

Auktion bei Hugo Helbing-München am 9. und 10. April

gehalten wird, die sich am 13. bis 15. Mai anschließen soll. Es sei hier beiläufig erwähnt, daß die wichtigen Kunstzentren öffentlich, wie in Wien vom 16. bis 21. März, in Berlin vom 6. bis 14. April, in München vom 22. bis 26. März und in Frankfurt vom 23. bis 26. April ausgestellt werden, und daß diesmal auch eine Ausstellung in Paris bei M. Louis Godefroy in der Galerie Simonson (vom 16. bis 20. April) stattfindet. Die reich illustrierten Kataloge sind ab Mitte März von C. G. Boerner zum Preise von 8 M. (für den Model-Katalog Nr. 160) und zum Preise von 5 M. (für den Katalog der Sammlung von Passavant-Gontard Nr. 161) zu beziehen. t

BERLIN

Die Dortmunder Sammlung Cremer wird im Mai durch Wertheim in den neugeschaffenen Versteigerungsräumen in der Bellevuestraße in Berlin zum Ausgebot kommen. Die wichtigsten Stücke der Sammlung sind vor einer Reihe von Jahren in einer dreibändigen Katalogpublikation, die Voss, Winkler und Lilienfeld besorgten, veröffentlicht worden. Die Versteigerung wird im wesentlichen die Werke enthalten, die durch die Publikation bekannt geworden sind.

Hollstein und Puppel versteigern vom 6. bis 8. Mai die Kupferstichsammlung Schloß E... und Dubletten aus ausländischem Museumsbesitz. Darunter befinden sich seltene Blätter von Schongauer, Dürer, Baldung, Hirschvogel, Rembrandt und englische und französische Farbstiche des 18. Jahrhunderts.

Am 9. April versteigert Lepke eine Sammlung von Gemälden und Handzeichnungen neuerer Meister. Leubach, Achenbach, Hagemeister, Sperl, Defregger, Hans Hermann, Gussow, Balnschek, Skarbina, Hermann Kauffmann, Kowalski, Jos. von Brandt sind mit guten Werken vertreten. Größere Beachtung verdienen das Selbstbildnis Corinths im Panama und weißer Jacke aus dem Jahre 1913, zwei Bilder von Slevogt und mehrere Arbeiten von Lesser Ury. Interessant ist ein großes gemaltes Panneaux von Paul Scheurich, das auf schwarzem Grund eine phantastische Pagoden-Architektur mit Staffage zeigt. Unter den graphischen Arbeiten ragen einige Blätter von Ludwig Richter und Menzel hervor. S.

FRANKFURT a. M.

Am 16. April versteigert Hugo Helbing die Sammlungen Wertheimer-Frankfurt a. M. und Dr. König-Cronberg i. T. Die erstere enthält Porzellane, hauptsächlich süddeutscher Manufakturen, darunter besonders reizvolle Höchster Musikanten.

Die Sammlung Dr. König bringt süddeutsche Fayencen, rheinisches Steinzeug, alte persische Teppiche und Gobelins. Besonders zu erwähnen ist ein signierter Liller Wandteppich aus der Manufaktur der Witwe Wilhelm Wernier um 1745. Möbel des 18. Jahrhunderts sind im letzten Abschnitt des illustrierten Katalogs beschrieben. Unter diesen ist ein Schreibklapptisch von Roentgen hervorzuheben. — Am 17. April findet am gleichen Ort die Versteigerung der Sammlung v. Etzel-Wiesbaden und des Nachlasses C. F. Stiebel-Frankfurt a. M. statt. Die Sammlung v. Etzel ist bekannt aus früheren Ausstellungen in Berlin und Frankfurt. Sie war zuletzt auch auf der großen China-Ausstellung in Berlin vertreten. Der Katalog beginnt mit Beispielen chinesischer Frühkeramik. Unter diesen hervorzuheben irisierende Han-Gefäße, eigenartige Typen von Wei- und T'ang-Figuren und schön glasierte Sung-Töpferei. Er enthält ferner chinesische und japanische Gemälde sowie japanische Farbenholzschnitte, vor allem Surimono und japanisches Kunstgewerbe. Unter den Surimono Arbeiten der berühmtesten Künstler. Zum Schluß kommen eine Anzahl von interessanten asiatischen Bronze- und Steinplastiken aus süddeutschem Privatbesitz unter den Hammer. Der reich illustrierte Katalog ist von Alfred Oppenheim bearbeitet.

MÜNCHEN

Am 9. und 10. April findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten aus hochfürstlichem Besitz statt. Das bedeutendste Stück ist ein dreiteiliges, französisches Elfenbeinaltärchen mit Passionsszenen, 2. Viertel 14. Jahrhundert. Das Triptychon, von erstklassiger Qualität, ist durch die vorzüglich erhaltene Bemalung eine Seltenheit (siehe Abb.). Den Katalog eröffnet eine Reihe von antiken Gefäßen, darunter Proben attischer schwarzfiguriger Malerei des 5. Jahrhunderts v. Chr., überwiegend unteritalische Arbeiten des 4. Jahrhunderts, darunter eine vorzügliche Deckelpyxis mit Erosdarstellung. Darauf folgt eine kleine Abteilung von Steinzeuggefäßen der Werkstätten von Frechen, Raeren und des Westerwalds, ergänzt durch braune Krüge und Schraubflaschen aus Preußen und Sachsen, meist mit farbiger Emailmalerei verziert. Eine gute Sammlung von 70 Fayencekrügen vertritt hauptsächlich süddeutsche Manufakturen. Interessant ist ein Berliner Walzenkrug mit farbigem Spätbarock-Ornament, dem Monogramm FWR und unbekannter Malermarke. Außerdem eine zirka 100 Nummern umfassende Kollektion von Gläsern. Darunter Formgläser des 17. Jahrhunderts, ein mit dem Diamant gerissenes sächsisches Glas, Ende 16. Jahrhundert, zwei böhmische Emailgläser von 1643 und 1666. Hauptsächlich handelt es sich um geschliffene und geschnittene Gläser aus Schlesien, Böhmen und Hessen und aus der Potsdamer Hütte, z. B. Nürnberger Hohlbalusterpokal von 1700, böhmischer Becher mit dem Porträt Kaiser Josefs I., Anfang 18. Jahrhundert, böhmischer Zwischengoldpokal um 1730, Pokal mit der Ansicht von Passau um 1750 usw. Nicht so zahlreich sind die Zinnarbeiten (Willkommpokale, 18. Jahrhundert, Trinkkrug mit eingraviertem Porträt, Mitte 17. Jahrhundert) und die nicht häufigen Gefäße aus Serpentinstein. Eine Seltenheit sind die vier gotischen bemalten Tartschen, die der Überlieferung nach aus der Minoritenkirche in Regensburg stammen. Eine zirka 100 Nummern umfassende Abteilung kleiner kunstgewerblicher Gegenstände enthält neben Gold- und Emaildosen, Taschenuhren, Gefäßen und Löffeln aus Halbedelsteinen eine auf Kupfer gemalte Damenminiatur mit 17 bunten Ankleidebildchen, erste Hälfte 17. Jahrhundert, und ein geätztes signiertes Michel-Man-Kästchen.
Im Anschluß an diese Versteigerung kommt eine Sammlung von Porzellanfiguren aus süddeutschem Privatbesitz unter den Hammer. Der Katalog enthält zwölf Tafeln. r

★

JOHANNES II. FÜRST VON LIECHTENSTEIN †

Johannes II. Fürst von Liechtenstein ist kürzlich auf Schloß Feldberg in Mähren an einer schweren Bronchitis im 89. Lebensjahre verschieden. Mit ihm ist der Besitzer einer der bedeutsamsten europäischen Privatsammlungen aus dem Leben gegangen. Als eifriger Sammler hat der Fürst seine Galerie um etwa 800 Kunstwerke bereichert, hauptsächlich niederländische, französische und frühitalienische Bilder. Auch die Erweiterung der Skulpturensammlung durch Werke der vorzüglichsten Meister der florentinischen Frührenaissance geht auf ihn zurück. Fürst Johannes sammelte auch neuere Kunst und zwar mit Vorliebe Alt-Wiener Meister, unter denen Waldmüller besonders eindrucksvoll vertreten ist. Die Werke des Münchners Spitzweg füllen eine Koje. Die Wiener staatlichen Sammlungen wurden häufig mit Widmungen von Kunstwerken bedacht (zumal die Galerie der Akademie der bildenden Künste), so daß sie mit dem Tod des Fürsten einen großzügigen Förderer verlieren. P.-N.

Sir Joseph Duveen wurde von dem englischen Ministerpräsidenten zum »Trustee« der National Gallery ernannt. Das ist eine ungewöhnliche Auszeichnung, die zum erstenmal einem Händler von Weltruf zuteil geworden ist. Gleichzeitig mit Sir Duveen wurden noch der frühere Ministerpräsident Macdonald, Lord d'Abernon, ehemals Botschafter in Berlin, und Staatssekretär Sir Philipp Sassoon zu »Trustees« ernannt. n

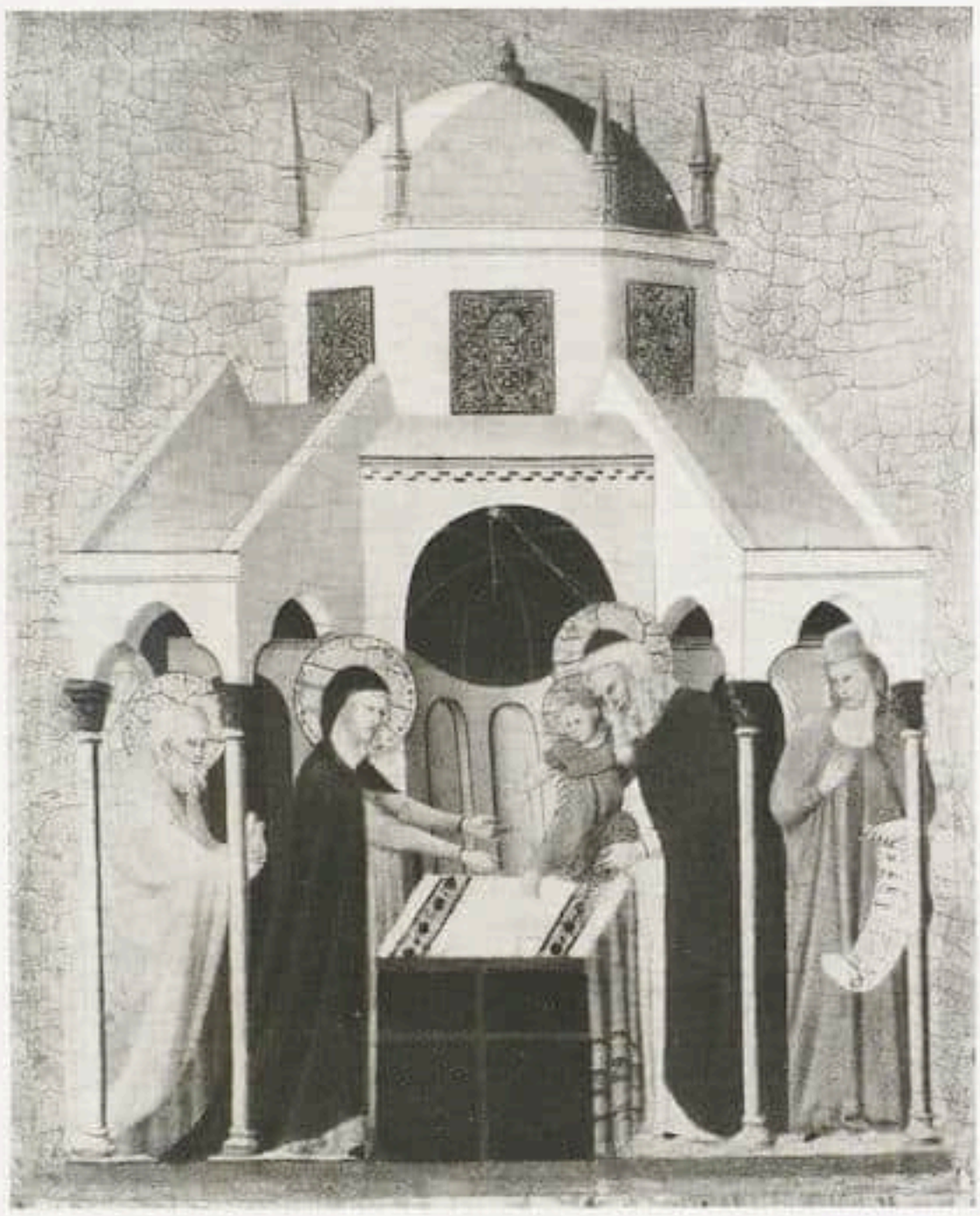


Abb. 1. Schule von Rimini Darstellung im Tempel

DIE SAMMLUNG JOSEPH SPIRIDON

VON RAIMOND VAN MARLE

Die Sammlung Spiridon wurde vor etwa einem Jahrhundert von dem Kunstmaler dieses Namens zusammengebracht und von seinen beiden Söhnen ererbt und weiter ausgebaut. Der Teil der Sammlung, den der in Rom ansässige Ludovic de Spiridon besaß, wurde im vorigen Jahr in Amsterdam versteigert; der andere Teil, der dem in Paris wohnenden Joseph Spiridon gehörte, wird am 31. Mai dieses Jahres in Berlin durch die Firma Paul Cassirer zur Versteigerung gelangen.

Die Pariser Sammlung ist weit bedeutender, als es die römische war, und muß zu den schönsten uns verbliebenen Privatsammlungen italienischer Malerei gezählt werden. Viele der Stücke sind bereits durch die kunstgeschichtliche Literatur wohl bekannt. Eine kurze Übersicht der bedeutendsten Gemälde wird auch den Nichtspezialisten leicht über die Wichtigkeit der Sammlung Joseph Spiridon orientieren.

Am besten ist das italienische Quattrocento vertreten, doch gibt es auch einige sehr bedeutende Stücke aus früherer Zeit. Die zwei frühesten Gemälde der Sammlung sind vier Täfelchen mit Darstellungen aus dem Leben der Maria: Geburt, Verkündigung, Darstellung des Kindes im Tempel und Tod der Maria (Abb. 1). Herr Spiridon nannte als Maler »L'Amico di Giotto«, aber diese Benennung scheint mir insoweit irrig, als ich nicht glaube, daß es sich hier um eine Florentiner Arbeit handelt, vielmehr um ein Denkmal der Kunst, die sich in den ersten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts an der adriatischen Küste gebildet hat, vor allem in und um die Stadt Rimini. Die bekanntesten Persönlichkeiten dieser Schule sind Giulio und Pietro da Rimini, sowie

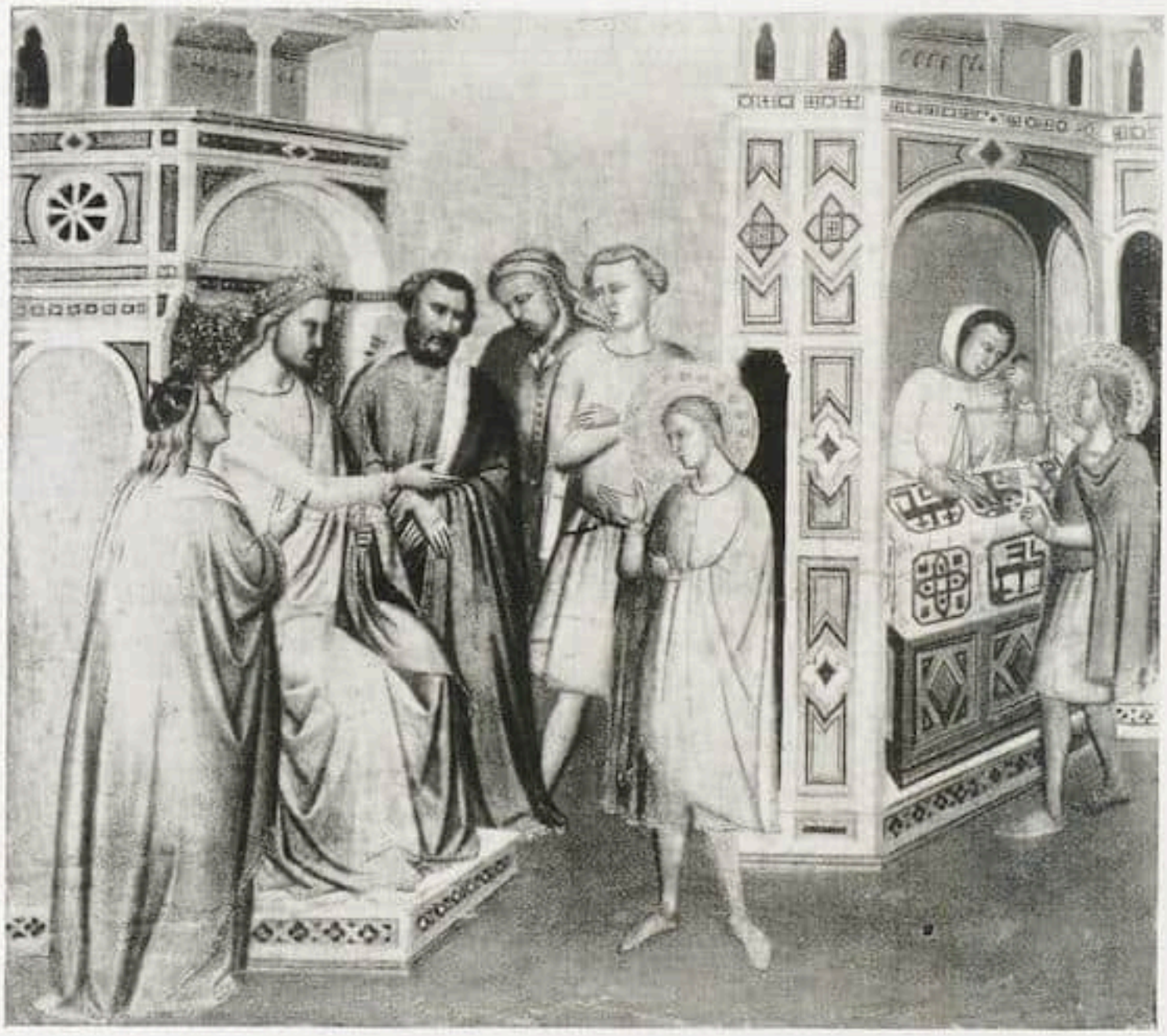


Abb. 2. Taddeo Gaddi — Szene aus der Legende des hl. Eligius

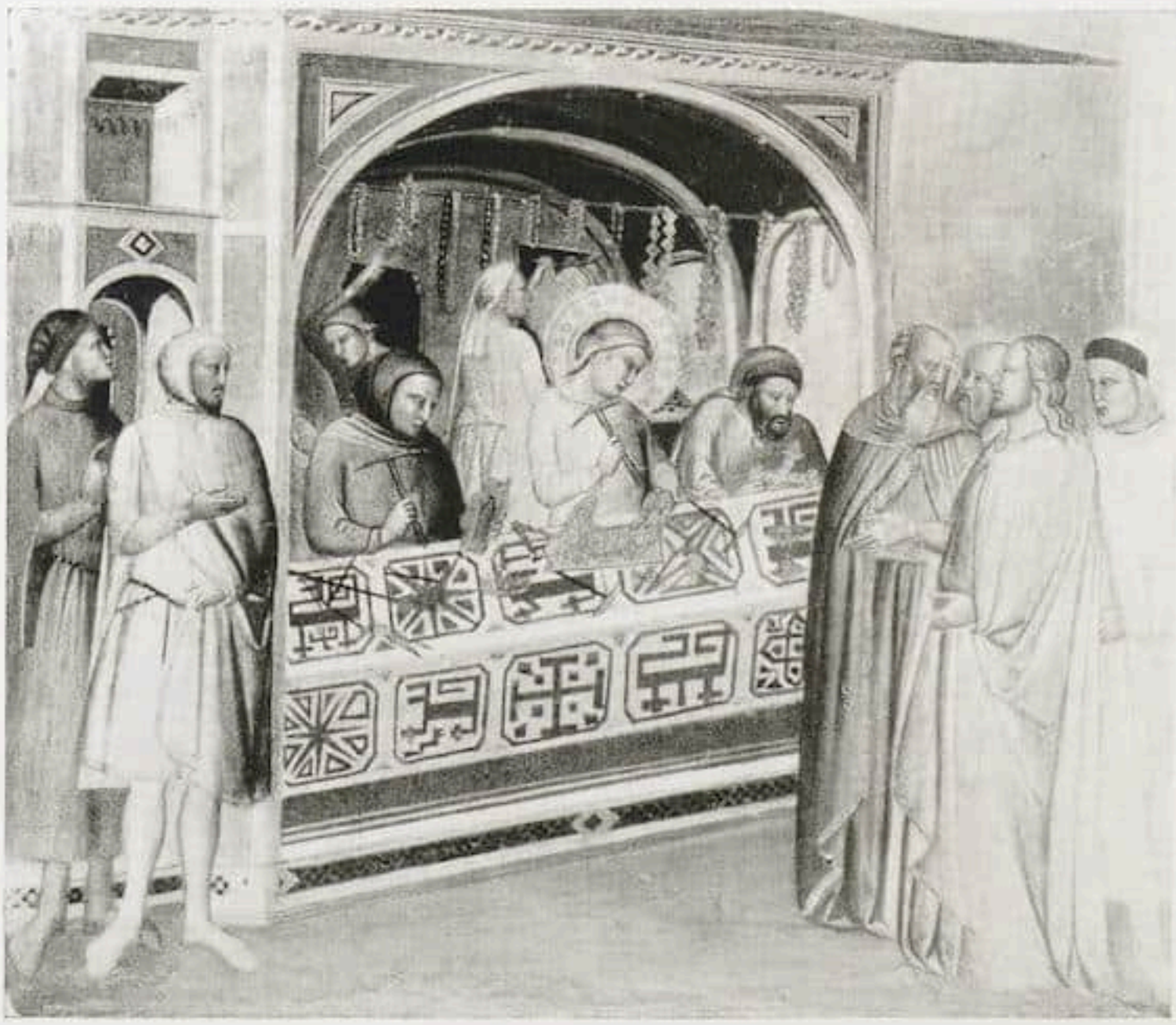


Abb. 3. Taddeo Gaddi — Szene aus der Legende des hl. Eligius

Abb. 4. Lorenzo Monaco Madonna

Baronzio, aber es gibt auch verschiedene anonyme Meister derselben Gruppe und einer von diesen ist meiner Meinung nach der Autor der vier kleinen Gemälde. Es sind schöne und außerordentlich gut erhaltene Beispiele der Schule von Rimini, die neben den Schulen von Siena und Florenz die bedeutendste Schule Italiens im frühen 14. Jahrhundert war und sich dadurch auszeichnete, daß sie nicht von Giotto, sondern — wie ich schon an anderer Stelle mehrfach betont habe — von dem römischen Meister des späten 13. Jahrhunderts, Pietro Cavallini, abhängig war.

Die Schule des Giotto wird vertreten durch zwei schöne Predellentafeln mit Szenen aus der Eligius-Legende von der Hand des Taddeo Gaddi (Abb. 2 u. 3). Wir finden hier die stattlichen Figuren der späteren Art des Meisters vereint mit der Anmut, die er dem Einfluß der sienesischen Kunst verdankt. Die Hand seines Sohnes Angelo findet man in einer Verkündigung: der Engel kniet vor der sitzenden lesenden Madonna.

Abb. 5. Meister der Anghiari-Schlacht — Cassone mit Schlacht und Triumph Cäsars

Aus Bologna stammt eine große Tafel des 14. Jahrhunderts mit verschiedenen Darstellungen aus Heiligen-Legenden, die dem Jacopo Avanzi wohl mit Recht zugeschrieben wird.
Von den spätgotischen Meistern, die den Übergang der Trecento-Malerei zur Renaissancekunst bilden, besitzt die Sammlung Spiridon auch einige hervorragende Stücke, alle Florentiner Arbeiten.
Lorenzo Monaco, der Lehrer des Fra Angelico, ist vertreten durch eine großartige Thronende Madonna (Abb. 4). Seinem Schüler und getreuen Nachfolger, dem »Maestro del Bambino Vispo« schreibe ich die Tafel zu, die unter der alten Bestimmung Benozzo Gozzoli geht, und oben die gekrönte Madonna mit dem Kind, unten die Heiligen Katharina und Johannes zeigt.
Gleichzeitig mit diesem Meister, aber einer anderen Richtung angehörend, ist Jacopo da Ponte, den hier ein bekanntes, oft reproduziertes Stück vertritt. Es zeigt die Personifikationen der sieben freien Künste, eine jede begleitet von ihrem bedeutendsten

Abb. 6. Sandro Botticelli — Novelle des Nastagio degli Onesti III.

Abb. 7. Meister der Anghiari-Schlacht Cassone mit Schlacht und Triumph Cäsars. Detail

Vertreter, die hier eine Reihe anmutiger Figuren bilden; dies profane Sujet deutet jedenfalls auf ein Cassone und profane Cassone-Malereien der Art gibt es mehrere in der Sammlung Spiridon.

Von dem Hauptkünstler der Florentiner Cassone-Malerei, dem sogenannten Anghiari-Meister finden wir drei Stücke: den Triumph des Paolo Aemilio, den Triumph eines römischen Kaisers und den Kampf des David und Goliath, die alle drei zu den besten

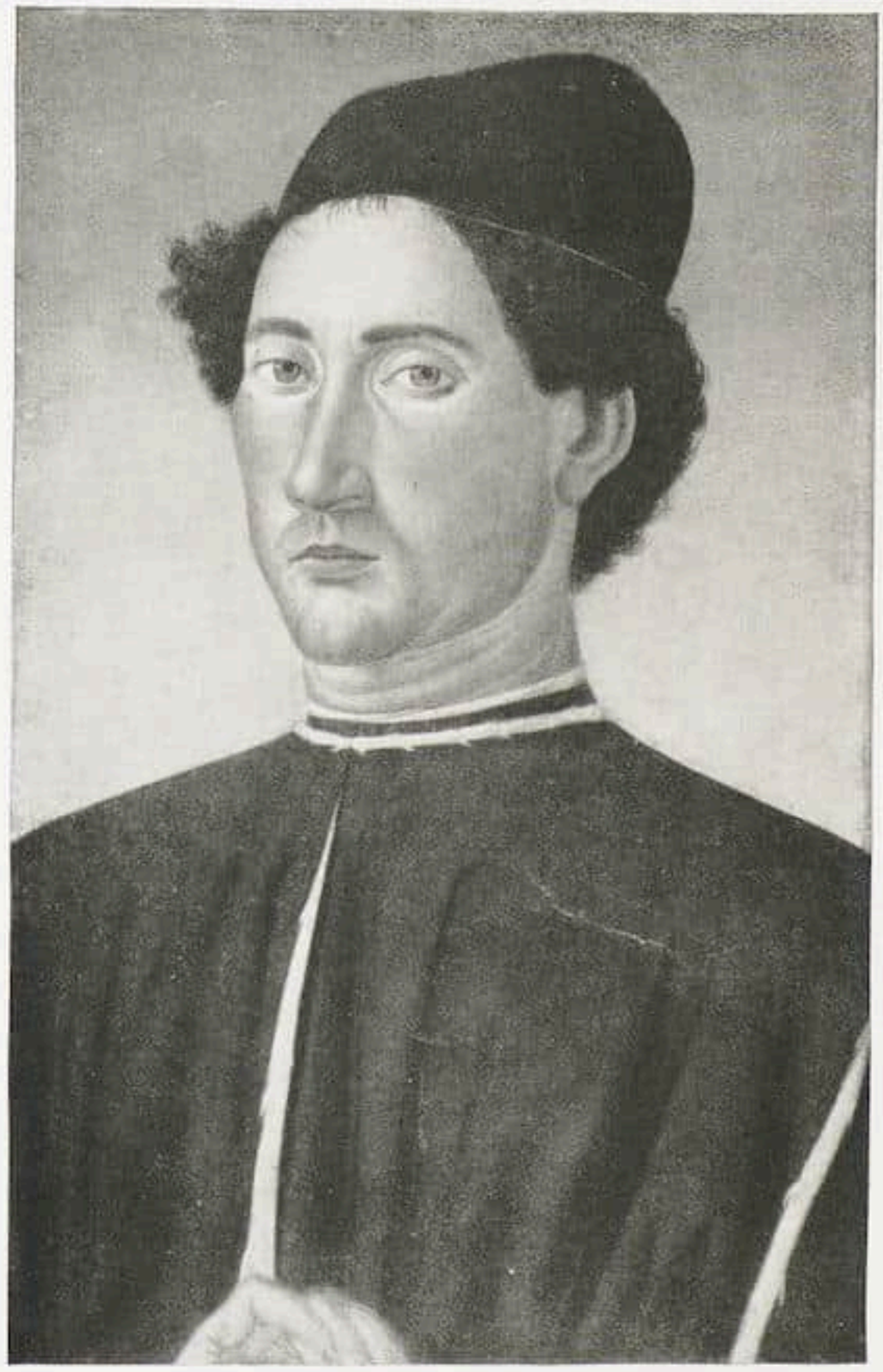


Abb. 8. Cosimo Rosselli Männliches Bildnis

Arbeiten dieses Künstlers zählen (Abb. 5 u. 7). Andere kleinere Cassone-Bilder, dem Paris-Meister zugeschrieben, stellen das Urteil des Paris und die Jungfrau mit dem Einhorn dar.

Großartig in der Sammlung Spiridon vertreten ist die Florentiner Renaissance des 15. Jahrhunderts.

Wenn auch Fra Filippo Lippi selbst fehlt, können wir uns doch eine genaue Vorstellung seiner Kunst durch eine reizende Madonna des Pier di Lorenzo Pratese, eines seiner getreuesten Schüler, bilden. Auch auf Zanobi Macchiavelli übte Fra Filippo seinen Einfluß aus, obwohl dieser, vielleicht in Pisa mit Benozzo Gozzoli gemeinsam arbeitende Maler, eigentlich mehr als Schüler des Pesellino bezeichnet werden muß. Das große Altarblatt der Madonna auf einem architektonisch gebildeten Thron zwischen sechs Heiligen zeigt am meisten Verwandtschaft mit den bezeichneten Stücken des Macchiavelli in Pisa und Dijon und ist als eine der besten Arbeiten dieses seltenen Meisters anzusehen.

Dem Neri di Bicci war die Kunst des Fra Filippo auch nicht fremd. Von ihm finden wir eine ganze Reihe von Bildern in der Sammlung. Es sind eine schöne, auf einem Thron sitzende Madonna; eine Anbetung des Kindes zwischen zwei Engeln, die einen

Abb. 9. Domenico Ghirlandaio Frauenbildnis

Vorhang zurückschlagen — wohl eine Prozessionstafel —; ferner eine Predella mit dem Tod der Maria, dem Martyrium der hl. Katharina, dem hl. Michael als Drachentöter und anbetenden Stiftern; endlich zwei Darstellungen aus der Legende des hl. Nicolaus, im Katalog als »Florentinische Schule« aufgeführt.

Zu einer ganz anderen Richtung gehören die beiden bedeutenden Tafeln mit den Personifikationen der sieben Tugenden und sieben freien Künste, zu deren Füßen ihre bekanntesten Vertreter sitzen. Schubring hat diese Tafel in seinem bekannten Werk über die Cassone-Malerei als »Schule der Pollaiuoli« aufgeführt.

Ein schönes Männerporträt ist schon seit Jahren in der kunstgeschichtlichen Literatur mit vollem Recht als eine Arbeit des Cosimo Rosselli bekannt (Abb. 8).

Zu den bedeutendsten Stücken der Sammlung Spiridon gehört das reizende Frauenbildnis, das meiner Meinung nach ein sicheres Werk des Domenico Ghirlandaio und eine seiner besten Arbeiten ist. Es fällt schwer, die Schönheit dieses Bildes in Worte zu fassen. Sicher gehört es zu den reizvollsten Visionen, die uns aus dem Quattrocento überkommen sind (Abb. 9).

Die meisterlichen technischen Qualitäten wie das hohe künstlerische Niveau des Frauenporträts werden uns erst recht deutlich, wenn wir dies Bild mit zwei anderen, nur dem Kreise des Ghirlandaio angehörenden Gemälden vergleichen. Das eine, die Madonna und der Johannesknabe das Jesuskind anbetend, rührt mit Bestimmtheit von Mainardi her, das andere, ein großes Altarstück der Madonna zwischen den Heiligen Petrus und

Abb. 10. Francesco Cossa Heilige Lucia

Paulus, aus der Werkstatt des Meisters. Ein gleichfalls dem Ghirlandaio zugeschriebenes kleineres Gemälde, die Madonna und der kleine Johannes in einer Landschaft das Kind anbetend, könnte auch von der Hand des Mainardi sein.

Botticelli ist in der Sammlung Spiridon vertreten durch drei allgemein bekannte Cassone-Bilder, die unter die sehr bedeutenden Malereien des Florentiner Quattrocento gerechnet werden dürfen. Ich will nicht sagen, daß diese Tafeln ganz eigenhändig von dem Meister ausgeführt wurden. Jedenfalls jedoch scheinen mir die Kartons von Botticelli selbst zu sein und die Ausführung ging in seiner Werkstatt vor sich. Ich glaube, daß Jacopo del Sellaio derjenige seiner Gehilfen ist, der am meisten an der Ausführung der Gemälde beteiligt war. Einige der Figuren haben noch stärker ausgeprägte Botticelli-Typen; dazu gibt uns das Familienwappen der Medici, das die Tafel als einen Auftrag des bedeutendsten Gönners des Sandro erkennen läßt, die Sicherheit, daß der Künstler sich selbst eingehend mit der Herstellung der Werke befaßt haben muß (Abb. 6).

Eine Madonna, die das von zwei Engeln gehaltene Kind anbetet, zeigt ein uns aus verschiedenen Beispielen bekanntes Motiv des Fra Filippo Lippi. Die Typen stimmen jedoch mehr mit denen des Andrea Verrocchio überein, während die Ausführung

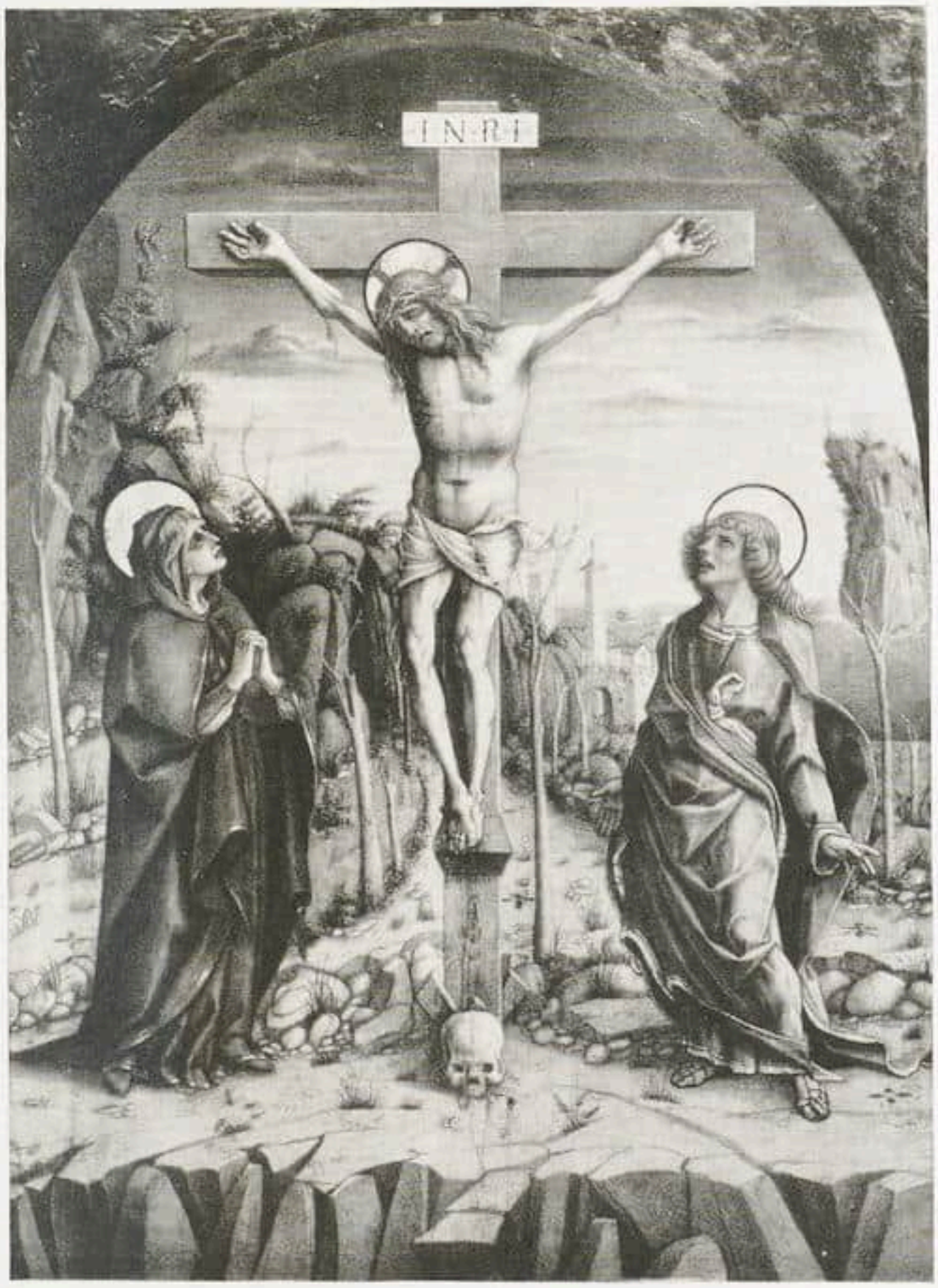


Abb. 11. Carlo Crivelli Kreuzigung

wiederum an Botticelli erinnert. Das Gemälde wird damit dem Kreis von Bildern angegliedert, die Wilhelm v. Bode für Jugendarbeiten des Botticelli erklärte, aus der Zeit, als der Künstler unter dem Einfluß seines Lehrers Verrocchio stand.

Von den übrigen Florentiner Bildern will ich nur noch die Tafel der Madonna mit dem Kinde zwischen zwei Engeln nennen, die nicht nur schön ist, sondern auch hervorragende Anklänge an die Kunst des Filippino Lippi zeigt.

Die sienesische Madonnen-Malerei des 15. Jahrhunderts ist durch drei sehr typische Beispiele vertreten. Das eine der Werke betrachte ich als wahrscheinlich von Cozzarelli, dem treuen Schüler des Matteo di Giovanni, herrührend, ein anderes muß dem Benvenuto di Giovanni zugewiesen werden. Von dem zeitgenössischen Sienesen Fungai gibt es eine Cassone-Tafel mit Darstellungen der Josephs-Legende.

Die umbrische Schule ist nur mit wenigen Gemälden in der Sammlung vertreten. Als schönstes Stück dieser Gruppe nenne ich das kleine Bildchen des hl. Franziskus, der die Stigmata empfängt, ein Meisterwerk voll technischer Feinheiten und tiefem mystischen Gefühl, das eine frühe Arbeit des Perugino sein könnte. Das Bildchen ist im

Katalog versuchsweise dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben. Eine große Lünette, den segnenden Christus zwischen zwei Engeln darstellend, dürfte eher auf Fiorenzo di Lorenzo zurückgehen. Den Madonnentypus des Pinturricchio finden wir in einem abgenommenen Fresko wieder.
Ein kleines Predellentäfelchen, Tod eines heiligen Bischofs, ist in der Fachliteratur bereits als Arbeit des Künstlers aus den Marken, Giovanni Boccati da Camerino, bekannt.
Von den Meistern Mittelitaliens ist der von Umbrien inspirierte, jedoch in Rom tätige Antoniazzo Romano am besten vertreten, mit einer reizvollen Halbfigur der Madonna, die mit ihren graziösen Händen das vor ihr sitzende nackte Christkind umfaßt, eines der schönsten Stücke, die uns von dem Meister bekannt wurden.
Wir kommen jetzt zu den Norditalienern, zunächst zu den beiden Gemälden von Francesco Cossa, den hl. Martin und die hl. Lucia darstellend, die jedem, der sich mit der Kunst Ferraras beschäftigt hat, als Hauptwerke dieser Schule bekannt sind (Abb. 10). Zu der geistreichen Typenbildung, die uns aus den Wandgemälden des Palazzo Schifanoia bekannt ist, fügt sich hier eine Grazie und Schönheit in der Zeichnung und im organischen Aufbau der Gestalten, wie bei keinem anderen Gemälde des Meisters. Ohne Zweifel sind die beiden dargestellten Heiligen Porträts bekannter Persönlichkeiten.

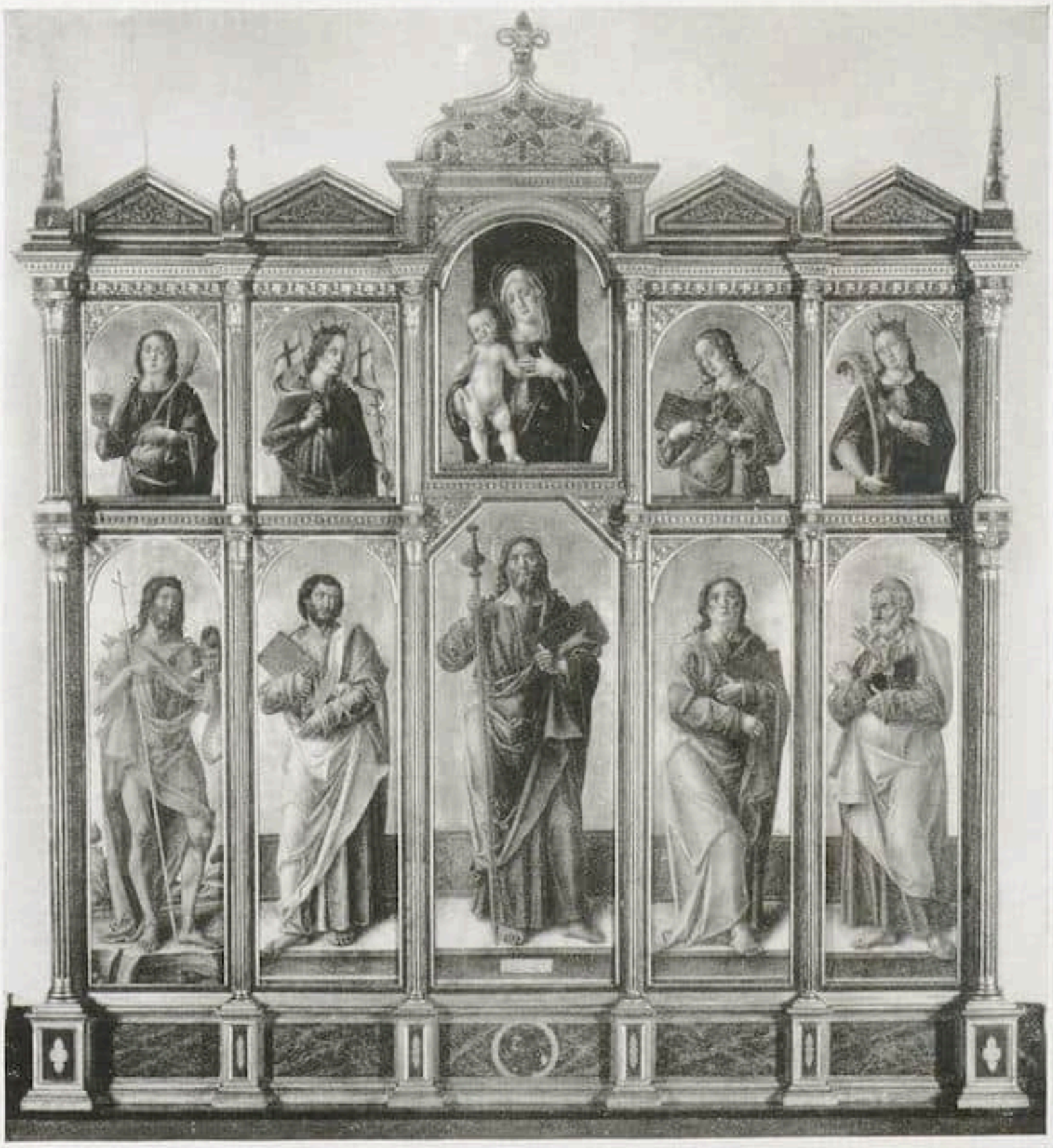


Abb. 12. Bartolomeo Vivarini — Polyptychon

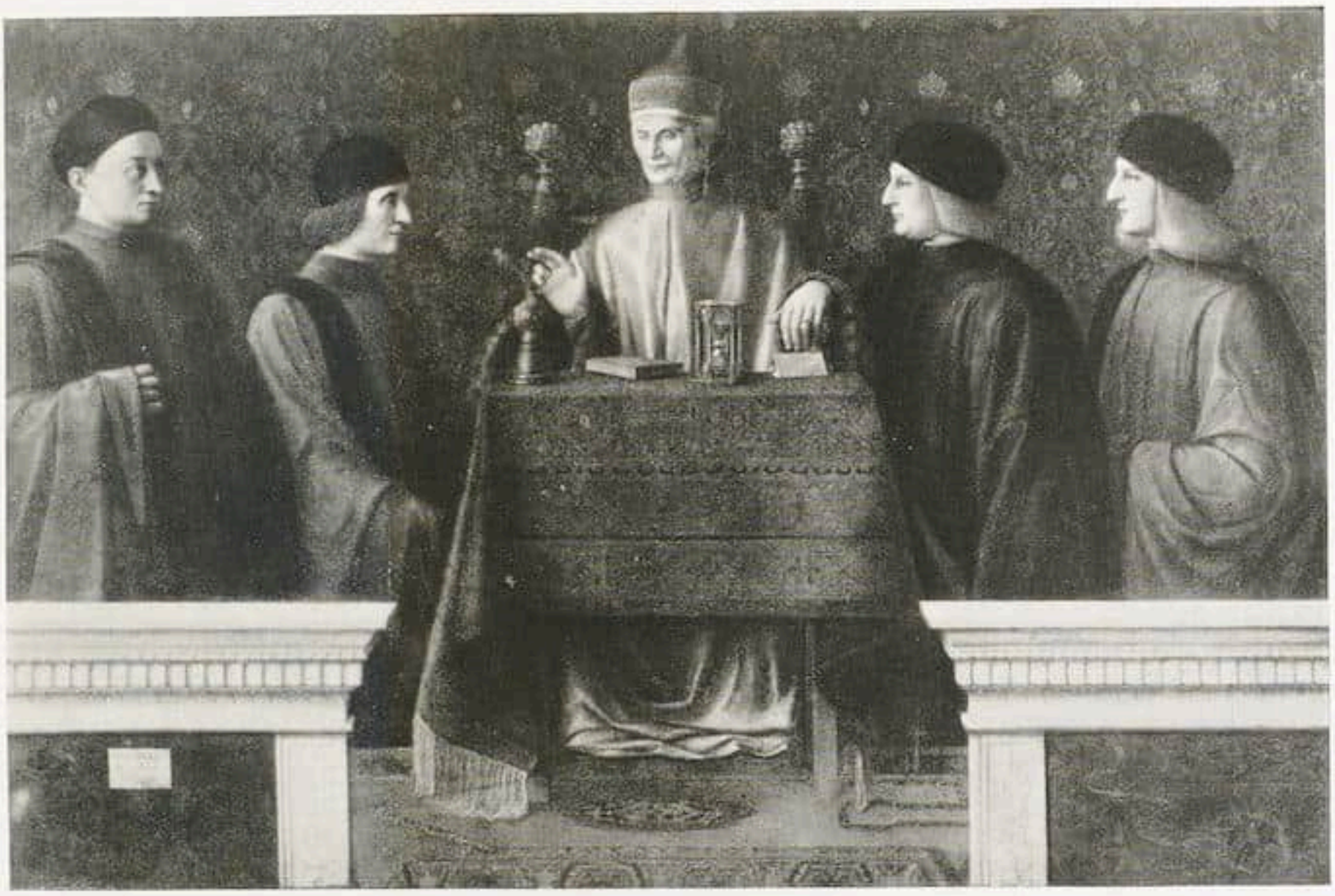


Abb. 15. Giovanni Bellini — Der Doge Lionardo Loredan mit Begleitern

Meiner Ansicht nach enthält die Sammlung Spiridon noch eine Arbeit von der Hand desselben Meisters, obwohl die charakteristischen Züge hier weniger ausgeprägt sind. Ich meine das Bild der Madonna, die das nackte Christkind stehend auf ihrem Schoß hält; im Hintergrund ein kleiner Engel mit einem Blümchen in der Hand. Dies Bild wurde in der Sammlung Spiridon sicher irrtümlich dem Piero Pollaiuolo zugeschrieben. Alles weist darauf hin, daß das Bild ferraresisch ist und Francesco Cossa wird wohl der richtige Meistername sein. Im Katalog wird es jetzt der Nachfolge des Piero della Francesca zugewiesen.

Auch die venezianische Schule des 15. Jahrhunderts ist mit einigen hervorragenden Bildern vertreten. Das bedeutendste Stück ist hier das große Polyptychon von Bartolomeo Vivarini, ein imponierendes Ensemble aus fünf großen Ganzfiguren und ebenso vielen Halbfiguren, das den Meister auf die beste Weise repräsentiert (Abb. 12). Von der gleichen Hand ist die Halbfigur einer gekrönten hl. Katharina und ein Abbild Johannes des Täufers, das letzte so schön, daß man fast glauben könnte, es handle sich eher um eine Arbeit des Carlo Crivelli, dessen Einfluß auf Vivarini sich hier deutlich zeigen würde. Sicher stammt von Carlo Crivelli selbst die wunderbare Kreuzigung, die die feinen Qualitäten des Meisters als Linienkünstler klar hervortreten läßt (Abb. 11). Ein hl. Hieronymus in felsiger Landschaft, das Kruzifix anbetend, ist eine Arbeit aus der Werkstatt des Carlo, während sein Bruder Vittore als Meister einer Abendmahlsdarstellung angesehen werden muß.

Ein großes Porträt eines am Tisch sitzenden Dogen zwischen vier knienden Patriziern, das die volle Signatur des Giovanni Bellini und das Datum 1507 zeigt, ist das Bild in der Sammlung Spiridon, das die meiste Aufmerksamkeit auf sich ziehen dürfte (Abb. 13).

Girolamo da Santa Croce vertritt die späteren Bellini-Nachfolger durch seine Anbetung der hl. drei Könige, ein für den Meister besonders anmutiges Bild.

Von den übrigen Norditalienern verdienen noch besondere Erwähnung das schöne kleine Bild der hl. Agatha von dem Lombarden Bernardo Luini und das bedeutende

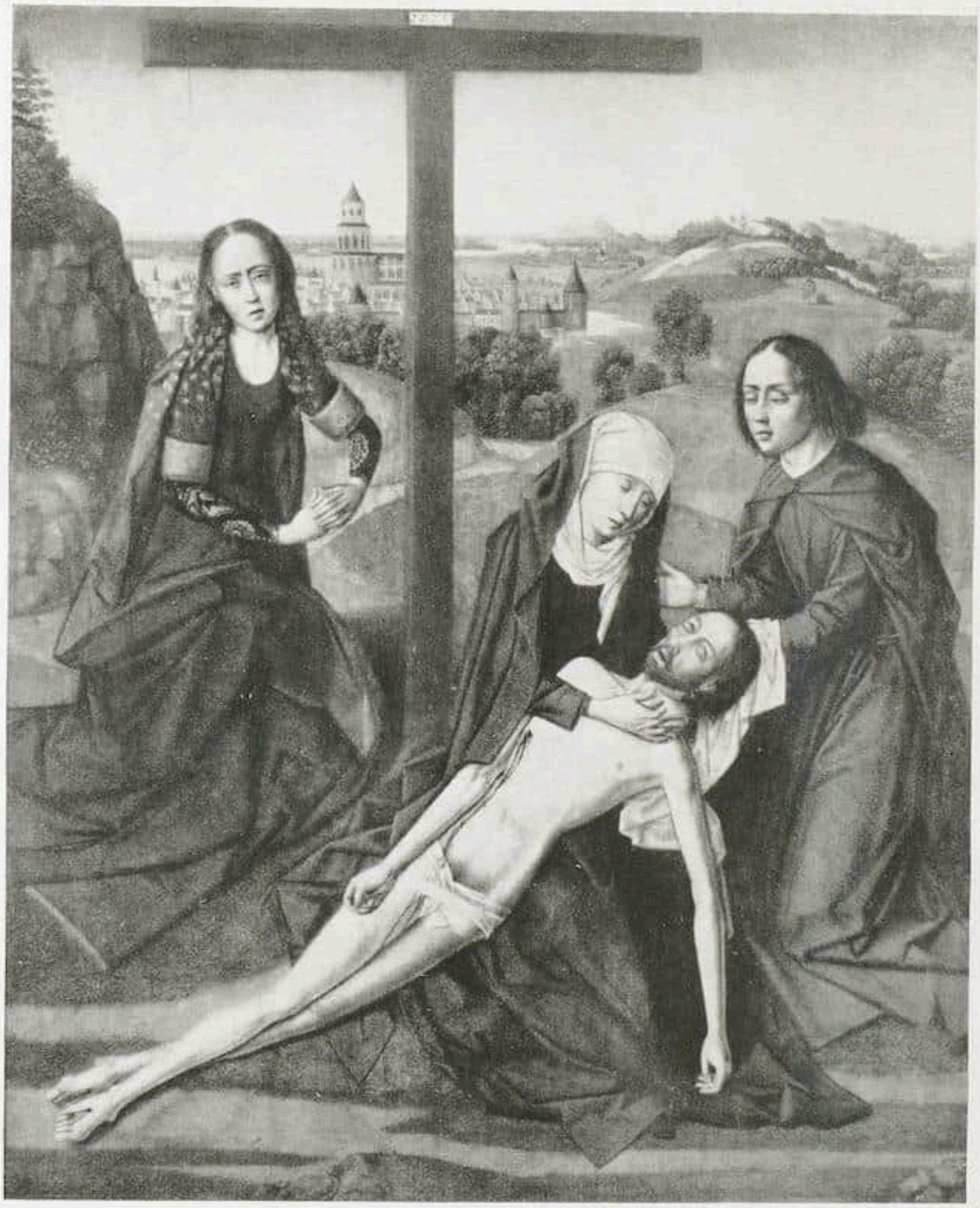


Abb. 14. Meister der Lucia-Legende Pietà mit Stiftern. Triptychon. Mittelstück

Altarstück des Defendente Ferrari, die Krönung der Maria mit Heiligen und vielen anderen Figuren, ein besonders typisches Werk des Meisters.

Der Veronese Giolfino kommt in Betracht als Maler des Fresko, das einen musizierenden Engel darstellt und für das die alte Bezeichnung »Melozzo da Forli« gewiß nicht beibehalten werden kann.

Obwohl die Italiener den Hauptbestandteil der Sammlung Spiridon bilden, gibt es auch einige sehr schöne altniederländische Bilder. Ich nenne den dornengekrönten Christus von Aelbert Bouts, den auf seinen Bruder Dirk zurückgehenden Flügelaltar mit der Pietà, ein Werk der Brügger Schule, für das jetzt der Meister der Lucia-Legende als Schöpfer genannt wird (Abb. 14—16). Ferner eine reizvolle Madonna mit Heiligen, die ehemals

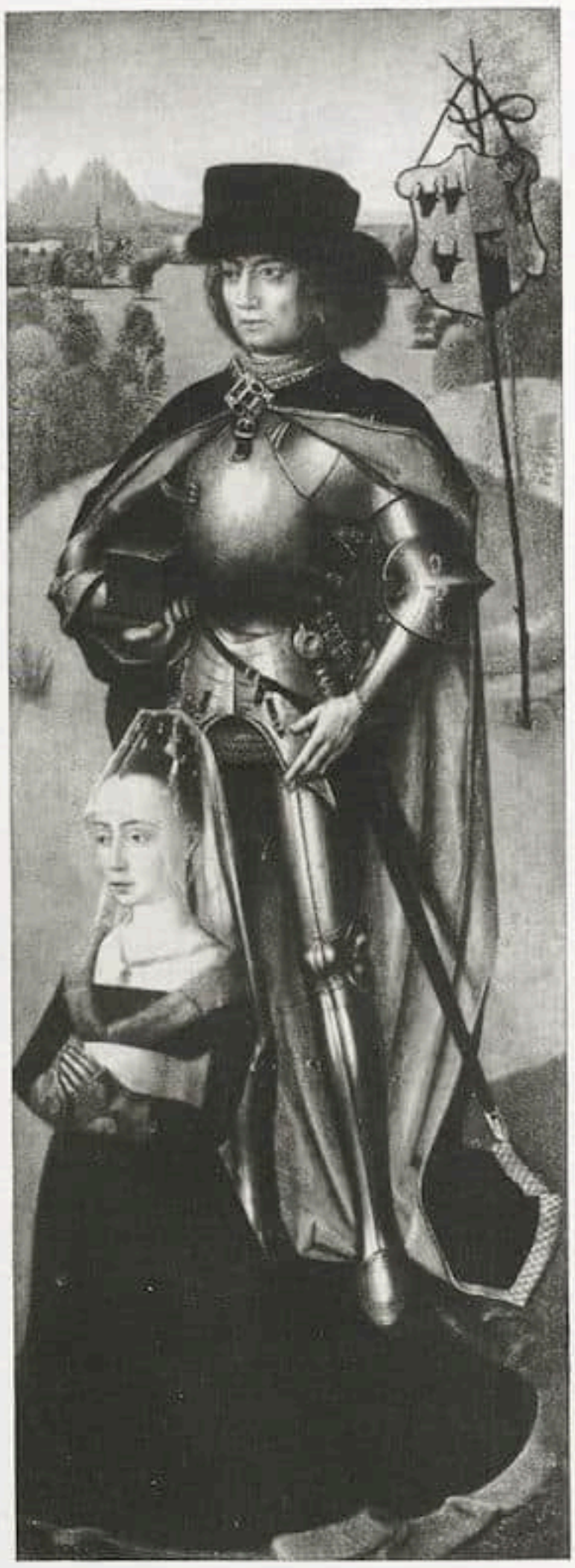


Abb. 15 Linker Flügel Abb. 16 Rechter Flügel

Meister der Lucia-Legende / Pietà mit Stiftern. Triptychon

dem Gossaert zugeschrieben wurde und eine hl. Familie, ein Hauptwerk des Joos van Cleve. Ein 1569 datiertes französisches Männerporträt verdient weiter besondere Beachtung.

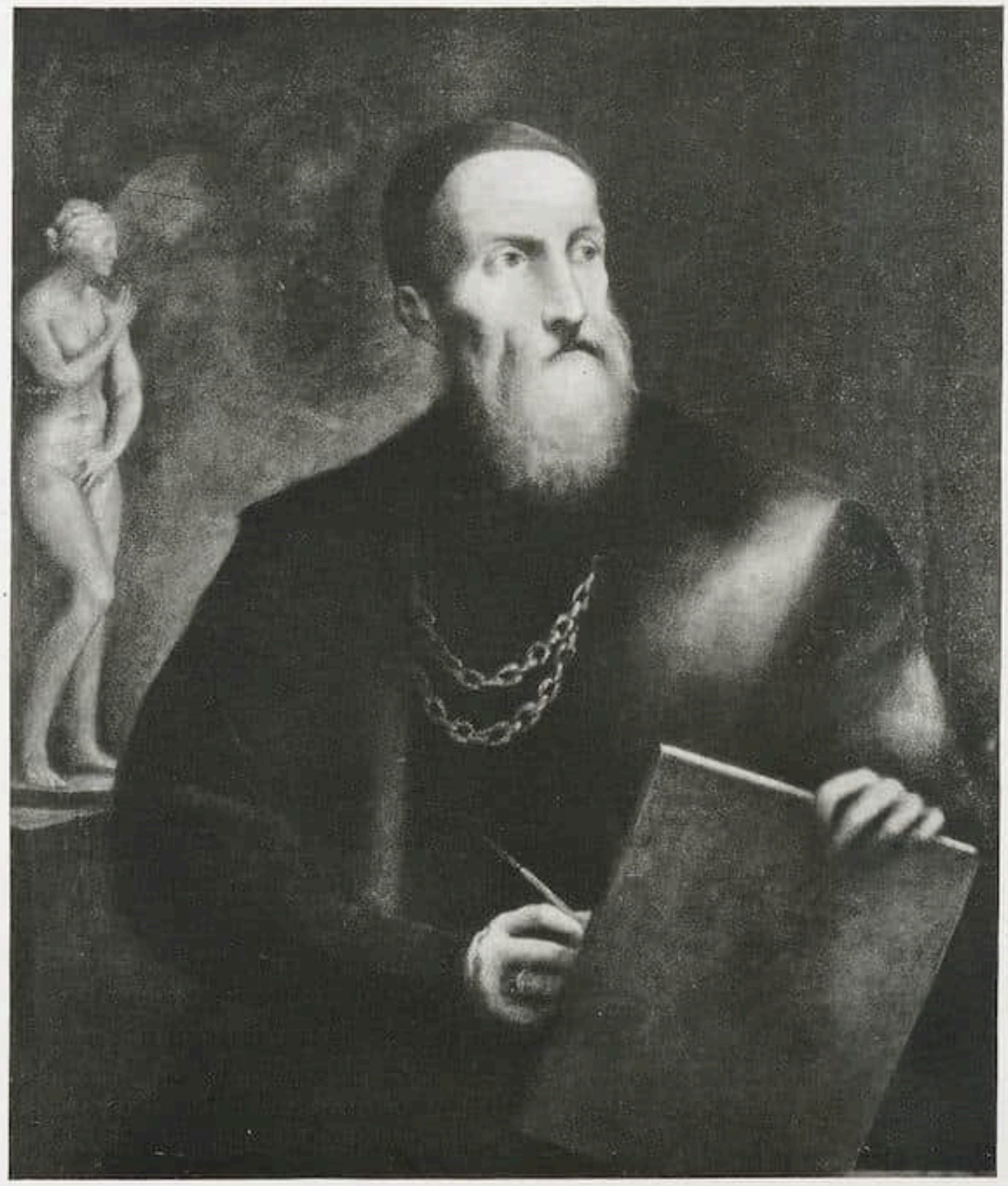
Es liegt immer etwas Trauriges in dem Auseinandergehen einer Sammlung, vor allem, wenn diese schon ein Jahrhundert alt ist und die Lebensfreude zweier Generationen gebildet hat. Denken wir aber daran, daß es auch eine neue Generation von Sammlern gibt und daß es für diese ein Glück bedeutet, wenn eine solche Anzahl bedeutender, schon so lange der Öffentlichkeit entzogener Bilder neu zur Eroberung dargeboten wird. Leider kommen dergleichen Gelegenheiten heutzutage nur noch ungeheuer selten vor.

ALTMEISTER-AUSSTELLUNGEN IN NEW YORK

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Auch in New York leistet einen wesentlichen Teil der kunstwissenschaftlichen Aufklärungsarbeit der führende Kunsthandel und gerade jetzt sieht man ein paar seltene Ausstellungen, deren Bedeutung kurz umrissen sei.

Van Diemen zeigt ausschließlich venezianische Malerei, und zwar in der Hauptsache die der Hochrenaissance, die in einer Reihe sehr bedeutender Werke glänzend vertreten ist, ohne Ausnahme durch Gemälde, die dem Bestande der Galerie selbst angehören. Neben drei Tintorettos, darunter zwei Bildnissen und einer ziemlich frühen Madonna mit Kind und mehreren anderen Werken muß vor allem auf die zwei Tizians hingewiesen werden, von denen das späte, wahrhaft großartige Selbstbildnis des Meisters der Clou der Ausstellung ist. Seine Bedeutung aber liegt nicht bloß in der Qualität, sondern auch in seiner ungewöhnlich ausführlichen Signatur, die



Tizian — Selbstporträt

Mit Erlaubnis der Galerie van Diemen & Co., Inc., New York

Fragonard
Mit Erlaubnis der Reinhardt Galleries, New York

Briefschreibende Dame
Bes.: Mrs. Edwin S. Bayer

neben dem Entstehungsjahr — 1561 — noch den Zusatz trägt: »aetatis 84«. Damit ist nun das öfters angezweifelte Geburtsjahr Tizians endgültig als 1477 festgestellt, und man weiß nun, daß dieser Geistesriese tatsächlich alle jene auf gewaltige Vereinfachung ausgehenden, aus ungeheurem Wissen, Verstehen und Können sowie erstaunlichster Konzentration geborenen Alterswerke, die so manches von Rembrandt vorwegnehmen, in einem Alter von über achtzig Jahren geschaffen hat. Man steht in Ehrfurcht vor diesem mächtigen Werk, in dem ein ganz Großer selbst die Zeit zu besiegen scheint. Wunderbar das nachttiefe Schwarz, über dem wie ein leuchtend aufziehendes Sternbild die Goldkette erglänzt. Wunderbar die energische, aufs Große gerichtete Modellierung von Kopf und Händen und das Feuer der sprühenden, noch alles umfassenden, alles erfassenden Augen. Und wunderbar die als Nebenstück so fein eingeführte, zurückhaltend und dabei so weich, so malerisch behandelte, in den

Hintergrund leitende Venusstatue auf ihrem niedrigen Stand. Das Raumgefühl ist auf das einfachste und sicherste erzeugt.

Die Reinhardt Galleries verfolgen in ihrer Leihausstellung zu wohltätigen Zwecken ihren alten Plan: die Einheit aller echten Kunst, alter wie neuer, ad oculos zu demonstrieren. Deswegen hängen sie mit köstlicher Informalität und ebensolchem Erfolg die größten Modernen, einen Cézanne, einen Matisse, einen Picasso, einen Derain und Modigliani zwischen die größten alten Meister, Rembrandt, Vermeer, Frans Hals. Inmitten dieses Reichtums aus den ersten amerikanischen Privatsammlungen stammender Meisterwerke ist es schwer, eine Auswahl auch nur zur flüchtigen Namensnennung zu treffen. Doch seien, dem Katalog folgend, erwähnt: Hans Memlings Jünglingskopf vor einer Landschaft aus der Sammlung John N. Willys; Carlo Crivellis Wunderwerk zauberhafter Linien und Farben, eine »Madonna mit Kind« aus der schier unerschöpflichen Sammlung von Meisterwerken, die Mr. Jules S. Bache mit außerordentlichem Geschmack in den letzten Jahren zusammengebracht hat; zwei zeichnerisch wie koloristisch köstliche Kinderbildnisse von Lucas Cranach d. Ä. aus der Sammlung Ralph

Pesellino — Thronende Jungfrau mit Kind und Engeln

Mit Erlaubnis der Galerie M. Knoedler & Co., New York

Booth in Detroit; Vermeers kleines Bild einer »Jungen Frau (im hellgelben Kleide) einen Brief lesend« (auch aus der Sammlung Bache); drei Bilder von Frans Hals; ein Rembrandt (Bild seiner Schwester in Schwarz mit glänzender Goldkette), ein federnder Fragonard in Braun, Gold und Weiß und ein typischer Boucher. Von Modernen: Manets »Mexikanerin«, Renoirs Bildnis seiner Frau vor einem Gitter im Grünen stehend (es gehört zur Zeit den Reinhardt Galleries; Jahr seines Entstehens 1884); Cézannes Bildnis seiner Frau; des Zöllners Rousseau seltsam klassisch gedachte »Heilige Familie«, in der der hl. Joseph in vollem Purpurmantel ernsthaft seine Pfeife raucht; Picassos »Tänzer«, ein fast dämonisches, von einer weiten Kurve umschlossenes Spiel irisierender Farben; Matisses »Federhut« klar und spielerisch zugleich; Derains klassisches »Köpfchen eines kleinen Mädchens« und Modiglianis »Frauenkopf«, eine suggestive Folge zusammengestimmter Ovale.

Sebastiano Mainardi — Bildnis der Ginevra dei Benci
Mit Erlaubnis der Galerie M. Knoedler & Co., New York

Zu gleicher Zeit hielten Knoedlers auch eine zu wohltätigen Zwecken veranstaltete Altmeister-Ausstellung ab, die sich auf italienische Primitive beschränkte und damit die Vorliebe einiger amerikanischer Sammler während der letzten Jahre charakterisierte. Einige dieser berühmten Werke waren schon des öfteren öffentlich gezeigt worden, wie z. B. Mackays schöner Botticellikopf eines gelockten Jünglings, einige Madonnen von Giovanni Bellini; Pesellinos Jungfrau mit Kind, Heiligen und Engeln, miniaturhaft konzentriert in Anordnung und Durchführung und groß in der Konzeption und Mantegnas »Anbetung der Hirten«, das auch Mackay gehört.

Knoedlers selber hatten ein Meisterwerk Sebastiano Mainardis, Ghirlandajos Gehilfen, zugesteuert, das beweist, daß so manches Mittelmäßige, was diesem nicht bloß tüchtigen, sondern auch feinfühligen Künstler oft zugeschoben wird, kaum auf seine Rechnung zu setzen ist. Die Frische der schön zusammengestimmten Farben, die in interessantem geometrischem Muster angeordnete Kleidung, der lockere und helle Auftrag lassen auf einen, wenn auch vielleicht nicht in der »Erfindung« ursprünglichen, so doch in seiner Arbeit selbständigen Künstler schließen. Das Bild, das hier abgebildet ist, stammt aus der Sammlung des Grafen Ingenheim.

ERNST BARLACH

AUS ANLASS SEINES SELBSTERZÄHLTEN LEBENS

VON GEORG BIERMANN

Ende des vergangenen Jahres erschien bei Paul Cassirer unter dem Titel: »Ernst Barlach. Ein selbsterzähltes Leben« ein neues deutsches Künstlerbuch, das in mancher Beziehung von dem bisherigen Typ derartiger Bücher abweicht. Ohne daß man die Zusammenhänge zu wissen braucht, ahnt man so von ungefähr: Dies ist eine Notlösung; geplant war ursprünglich was ganz anderes. Ja, geplant war in der Tat eine richtige Barlach-Monographie, die ein deutscher Kunsthistoriker schreiben sollte, der sich besonders viel mit Plastik beschäftigt hat und mit Recht als eines der feinsten Gelehrtenprofile auf deutschen Hochschulkathedern gilt.

Aber der kam nicht zu Rande mit seiner Arbeit, und so faßte man den genialen Entschluß, den Künstler und Dichter Barlach selbst um einen Vorspruch zu seinem bildhauerischen Werk zu bitten und es ist sehr leicht denkbar, daß dies »selbsterzählte Leben«, das sowieso nur ein Fragment ist, da es zeitlich über 1910 kaum hinausreicht, seit Jahren fertig im Schreibtisch lag, genau so wie früher der »Tote Tag« durch einen Zufallsauftrag von Paul Cassirer auf eine Mappe mit Lithos dem Schlummer in Barlachs Schreibtischlade erfolgreich entrissen worden ist. Wie dem auch sei, bei aller Hochachtung vor der ungeborenen Arbeit eines verehrten Zeitgenossen, aus dessen Feder ich unserem Volke einmal das Dürer-Buch wünsche, in diesem Fall dürfen wir seinen Hemmungen Dank wissen, weil wir ohne sie dies Barlachsche Bekenntnis nicht besäßen.

Um gleich ein Fazit der Lektüre vorwegzunehmen: Dem Verehrer der Barlachschen Kunst bringt dies biographische Selbstbekenntnis keine Überraschung. Die große Stille die dies Werk wie Geheimnis umkreist, deutet auf ein Schicksal hin, das so und nicht anders verlaufen konnte. Ich denke da nicht an die kleinen Zufälligkeiten des Lebens, sondern mehr an die innere Dynamik im Menschen, die, sobald sie erst einmal lebendig wurde, immer wieder vorantreibt, immer stärker zur Abstraktion im Sinnlichen, zum Einspannen des Alltags in den Bogen des Unendlichen hindrängt. Aber die Lektüre dieses »selbsterzählten Lebens« zeugt von der ersten Zeile an für den Dichter, nicht im Sinne von »Wahrheit und Dichtung«, sondern durch die Akzentsetzung beim Bekennen dieser Lebensschicksale, die — nebenbei gesagt — oftmals ergreifend sind. Ein gutes Buch also, eines das in der zeitgenössischen Literatur seinen Rang behaupten wird und das — alles in allem — unmittelbarer auch an die Barlachsche Kunst heranführt, als es je das nichtgeschriebene Wort eines Kunstgelehrten von Ruf vermocht hätte. Hat man aber dies kluge, bescheidene und immer nur obenhin reflektierende Wort Barlachs gehört und ist man bei Seite 73 plötzlich ein wenig betroffen, daß die Selbstbiographie schon zu Ende ist — eine Fortsetzung muß einmal folgen, obwohl man sie angesichts der Werke beinahe entbehren könnte — dann öffnet sich zum Trost ein wundervoll reicher eindringlicher Tafelanhang, der auf 84 Tafeln (das Titelbild mitgerechnet) Einblick in die Entwicklung seines Werkes gestattet. Diese Tatsache unterstreicht, im Gegensatz zu dem rein Literarischen der Selbstbiographie die Wichtigkeit des Buches im Sinne der modernen Kunst. Über dies Künstler-Oeuvre ist aus Anlaß dieses Buches ein besonderes Wort zu sagen:

Hat man die Biographie des Meisters gelesen, würde man kaum diese Ernte im Künstlerischen vermuten. Uns, die wir Barlach seit zwei Jahrzehnten verfolgt haben, bedeutet das mustergültig auf Tafeln reproduzierte Werk dennoch eine Überraschung. Denn in dieser Folgerichtigkeit, durch die sich hier eine schöpferische Persönlichkeit

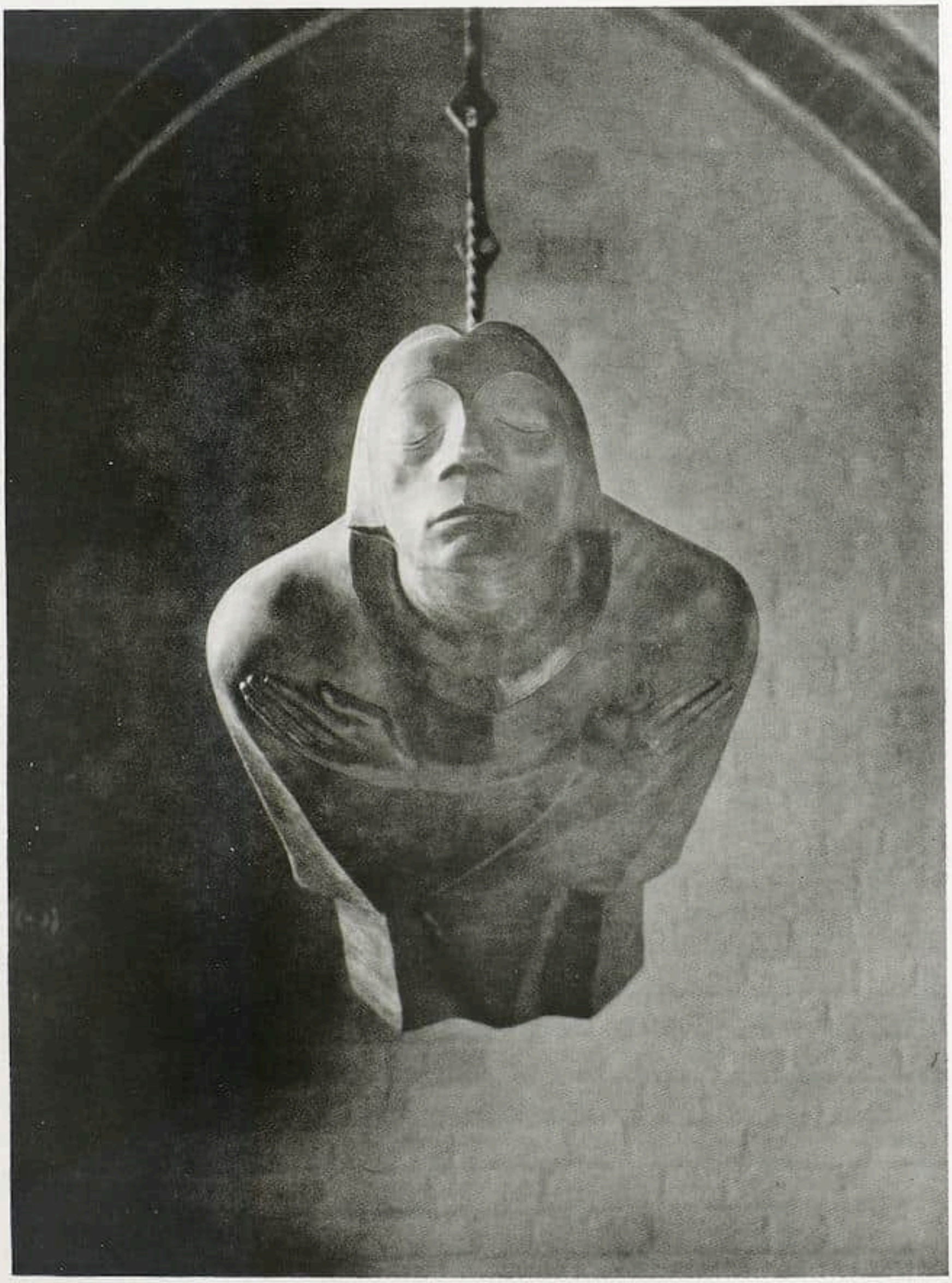
Ernst Barlach Barmherzigkeit. Holz. 1919

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

manifestiert, war uns das Schaffen Barlachs selten so gegenwärtig. Hier gibt es kein Abirren vom einmal erkannten Weg. Die große plastische Form des Bildhauers wirkt bezwingend. Der feine Kunstinstinkt Paul Cassirers, dem Barlach übrigens in seiner Selbstbiographie einen überzeugenden Denkstein setzt — auch das erste frühe Eintreten von Karl Scheffler sei in diesem Zusammenhang ausdrücklich erwähnt — ist durch diese Veröffentlichung erneut bewiesen. Das Erlebnis aber der russischen Welt, auf das anläßlich einer 1906 getätigten Rußlandfahrt Barlachs immer wieder hingewiesen wurde, scheint angesichts der inneren Entwicklung des Bildhauers doch ebensowenig zu bedeuten wie etwa das Jahr in der Villa Romana von 1907, das den

Ernst Barlach — Alte Frau mit Stock. Holz. 1913

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin



Ernst Barlach Ehrenmal im Dom zu Güstrow. Bronze. 1927. Vorderansicht
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

Künstler dem italienischen Kulturkreis nahebrachte, ohne ihn auch nur entfernt beeindrucken zu können. Im Gegenteil: Dieser religiös wahrhaft entzündete Bildhauer ist frei von jedem Einfluß geblieben, soweit es sich um äußere Formgestaltung handelt. Sein Erlebnis war immer das des inneren Schauens. Ein Eremit in unserer Zeit, wie es wenige noch gibt, das ist Barlach. Ein Gotiker letzten und höchsten Grades, der

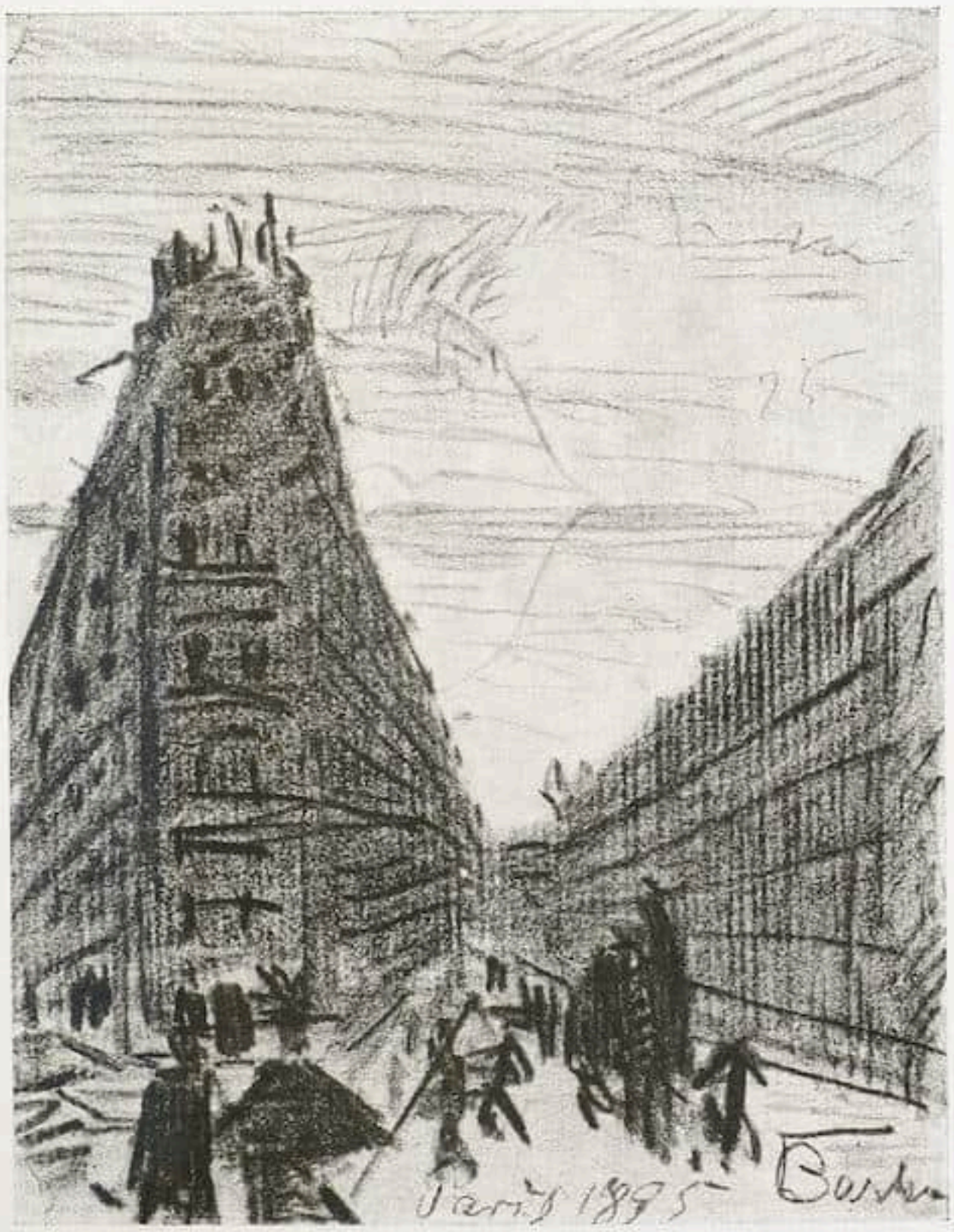
Ernst Barlach — Das Wiedersehen. 1926

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

immer nur nach dem Symbol sucht und plastisch eine Form sein eigen nennt, die die große Gebärde des Einmaligen hat. Mittler zwischen längst versunkenen Kulturen und dem, was morgen vielleicht wieder sein könnte, wenn ein neues Gesetz der Demut über dieser innerlich zerrissenen Welt des Abendlandes aufsteht!

Für den Dom in seinem Orte Güstrow schuf er ein Denkmal auf den Krieg, keines, das verherrlicht, sondern vor dem völkermordenden Irrtum in eindringlicher Sprache warnt. Diese eine Geist gewordene Figur des einsam von der hohen Decke herabschwebenden bronzenen Genius ist in einer zeitlich und diesseitig kaum noch zu deutenden Erscheinung Ausdruck verschlossenen Jammers, ewige Klage, Mahnung, Mahnung!

Hier aber ist der Künstler Barlach zugleich Bekenner im Sinne letzter und höchster Menschlichkeit. Dies ist der Ausdruck einer Religiosität, die über allem Diesseitigen steht. Wie schwer ist es doch, unserer heutigen Welt klarzumachen, daß sie noch ein Paar schöpferische Kräfte auf dem Gebiete der Kunst von ganz ungewöhnlichem Format besitzt, Kräfte, die unserer Zeit Dinge hinterlassen, die jenseits aller nationalen Grenzen stehen.



Ernst Barlach — Handzeichnung

Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin

RUNDSCHAU

DIE LEIBL-AUSSTELLUNG IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

Die am 10. März feierlich eröffnete Ausstellung, fast zwei Drittel des gesamten Lebenswerk Leibls umfassend, für die die »Moderne Abteilung« des Wallraf-Richartz-Museums ihre Räume herlieh, ist eines der bedeutendsten Ereignisse im Kölner Kunstleben der letzten Zeit.

Anlaß, besser Vorwand, ist die 85 jährige Wiederkehr von Leibls Geburtstag, die man in seiner Vaterstadt in einer Mischung von Stolz und schlechtem Gewissen durch diese Ausstellung ehrt. Ursache und tieferer Grund ist die überragende menschliche und künstlerische Qualität Leibls, die man als ewige und in gewissem Sinne zeitlose gerade angesichts dieser Ausstellung empfindet. Nichts läßt sich vor dieser ewigen Sachlichkeit Leibls besser als Manier entlarven, als die »Neue Sachlichkeit« unserer Tage, für die Leibl als Ahnherrn anzurufen, blasphemisch ist, da er mit dem ganzen Gewicht seiner Überzeugung und seines Schicksals ihr Gegenspieler sein könnte.

Ebensosehr wie Leibl vor diesen postumen Übergriffen in Schutz zu nehmen ist, sind die aus der umgekehrten Richtung: von der Vergangenheit, vom »Historischen« kommenden Deutungen abzuwehren, die ihn als einen verspäteten Holbein, Velasquez — oder was weiß ich — in seiner Zeit scheitern lassen. Gewiß hat er an der Vergangenheit das Beste für seine Kunst gelernt und ist von ihr abhängig, aber doch nur in diesem allgemeinen Sinne, in dem wir alle Durchgangsstationen des Zeitlichen, Gefäße des Vergangenen sind. Leibl ist aber darüber hinaus eine der Manifestationen des »Einmalig Ewigen«, des Ewigen als höchste Qualität, was ihn, so paradox das klingen mag, nach Vergangenheit und Zukunft hin zeitunabhängig macht und ihn schon zu seiner Zeit vereinsamen mußte. Diese tragische Sendung des Genies erklärt alles: die Stellung seiner Zeit zu ihm, Vergessenheit nach glänzenden Anfängen, die Flucht in die Einsamkeit der Berge und ihrer Menschen die maniakalische und nicht immer erfolgreiche Bemühung, die Realität der Dinge, insbesondere den Menschen, im Bereiche der Kunst neu zu erschaffen, das Verbohrtsein in den thematischen Umkreis der »Bauernmalerei«, der doch zu seiner Zeit schon als ein wenig inaktuell empfunden wurde. Aber es erklärt auch dies: seinen ständig wachsenden Nachruhm und die Übergriffe seiner als eines »der Unsrigen« habhaft zu werden.

Diese Ausstellung erschüttert. Ein Lebenswerk, das sich als »Nacheinander« entwickelt, ist hier als Komplexes — und gäbe dies nicht zu Mißdeutungen Anlaß — als schlechthin Gleichzeitiges zu begreifen, insofern sich das Genie zwar entfaltet, aber doch von Anfang an da ist. Das kunsthistorische Ratespiel, das Fragen nach der Schaffensperiode, wird demgegenüber belanglos. Die »Frau Gedon« ist die Arbeit des Akademieschülers und ist als Werk, als ewige Leistung, schließlich gänzlich unabhängig von der »Zeit« seiner Entstehung.

So ist es auch ganz belanglos, die für Köln leidige Frage seiner Stammeszugehörigkeit (Hie Köln — Hie Bayern) wieder einmal zu stellen. Es ist wohl mehr als ein zufälliges Zusammentreffen, daß diese Ausstellung als erste größere des neuen Direktors Dr. Buchner, der aus München kommt, stattfindet. Ihm sowie Emil Waldmann, der zur Eröffnung wundervoll geprägte Worte sprach, auch an dem gutgearbeiteten Kataloge großen Anteil hat, und nicht zuletzt auch der Galerie Matthiesen, die in großzügiger Weise die finanzielle Durchführung sowohl der Kölner wie der Berliner Ausstellung übernahm und durch ihren Mitarbeiter Mansfeld an der Gesamtorganisation entscheidend teilnahm, dankt Köln diese wunderbare Ausstellung.

Ernst Scheyer

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Französische und holländische Graphik / Hildo Krop / Max Band / Felixmüller / Porträts

Die Société Française d'expansion artistique hat es unternommen, uns einen Überblick der zeitgenössischen Graphik ihres Landes zu verschaffen. Etwas enttäuscht schaut man die Zusammenstellung im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbe-Museums (wann bekommt es einen Namen?) durch. Wäre der Begriff des Zeitgenössischen nicht so weit gefaßt, daß Degas, Forain, Gauguin, Pissarro, Lautrec und sogar Fantin-Latour und Carrière einbegriffen sind, so würde das Resultat vollends mager anmuten. Von den uns geläufigen führenden Malern des modernen Frankreich finden sich Matisse, Vlaminck, die Laurencin ansehnlich vertreten, Rouault mit einem mönchischen Selbstporträt sogar ganz zwingend, wohingegen die Blätter der Picasso, Derain oder Segonzac sich ziemlich verlieren. Der Kubismus ist überhaupt nicht vorhanden. Aus einer großen Reihe konventionsgebundener Radierer, der die Heymann und Kayser präsidieren, treten etwa Léopold-Lévy und Marcel Myr hervor, Verge-Sarrat und Waroquier setzen ihre Linie auf modernere Art fort. Die liebenswürdigen Arbeiten von Galanis, Laboureur, Mily Possoz, die karikaturistisch verschärften von Goerg haben bei allem Reiz nicht das innere Format, den Gesamteindruck wesentlich zu verstärken. Von den hübsch erzählenden, graphisch klaren Stichen Gatiers und sogar von den kühner spielenden, grauschillernden Lithos Dufys gilt das Gleiche. Man kann nicht umhin, die letzte Gültigkeit der wohl etwas offiziösen Auswahl anzuzweifeln. Jedenfalls wird der Gegenbesuch deutscher Graphik in der Bibliothèque Nationale, den Prof.

Hugo Mühlig — Ernte

Aus der Ausstellung bei Julius Stern, Düsseldorf

Curt Glaser dirigiert, ein bedeutenderes Entwicklungsbild geben.

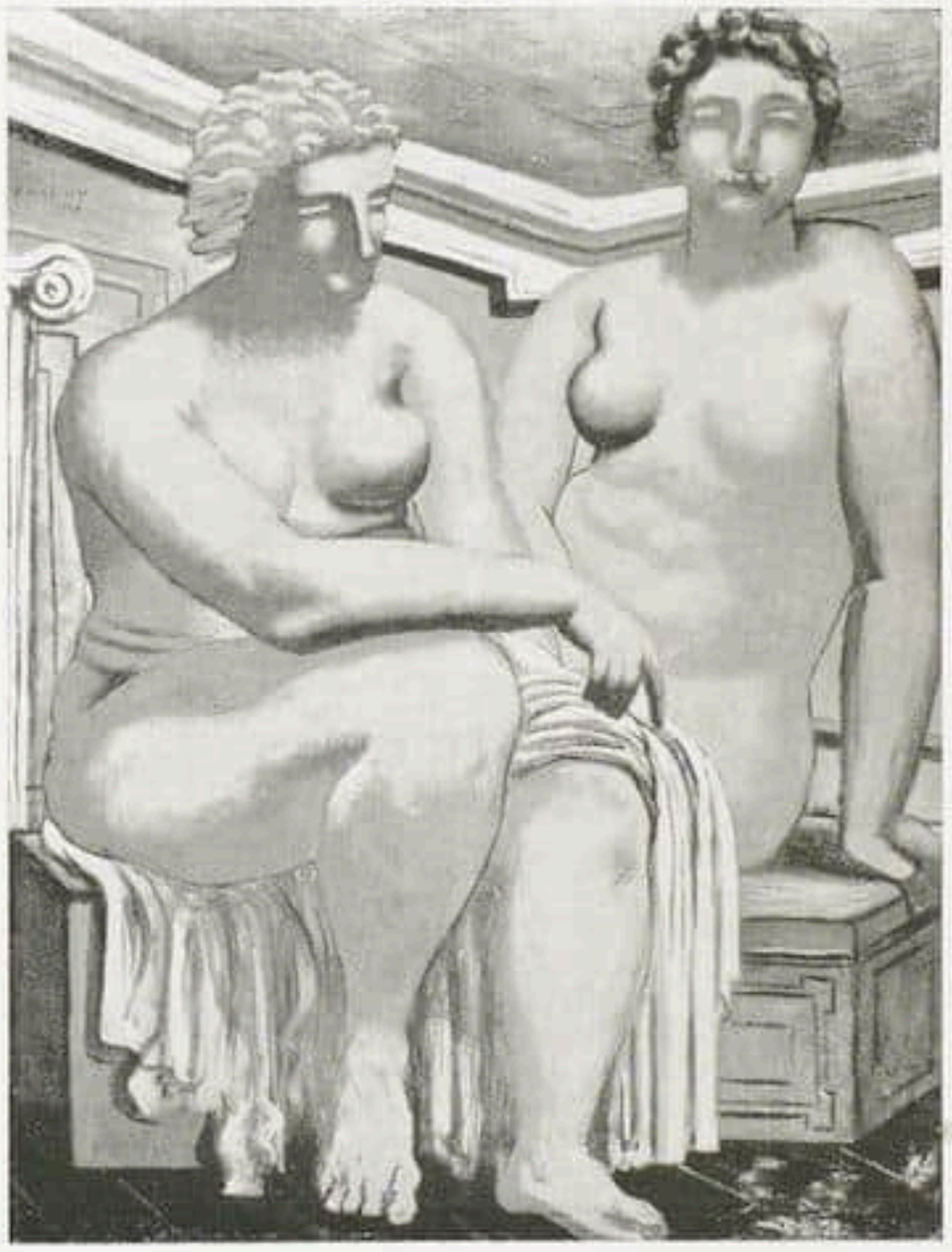
Die Moderne Galerie Wertheim führt gleichzeitig Holländische Graphik von heute vor. Das Niveau ist hier freilich noch weit bescheidener. Es zeigt sich weder Urwuchs noch Wagnis, bestenfalls eine gewisse illustrative Freundlichkeit. Vieles ist auf »geballten« Ausdruck frisiert, aber hinter diesen Kulissen geht es sehr zahm und traulich zu. Diese Blätter passen allesamt in die üblichen Schwarzweißkunst-Kalender. Der Holzschnitterzähler Oepest und Johan Dykstra, der sich offenbar an Kirchner geschult hat, erscheinen nennenswerter. Während übrigens die Franzosen den Holzschnitt fast ganz ignorieren, wird er von den Holländern auffällig bevorzugt.

Einen führenden holländischen Bildhauer zeigt gerade die Galerie Ferdinand Möller, den wohl ganz besonders als Bauplastiker geschätzten Hildo Krop. Seinen schmückenden Skulpturen, die hier wenigstens photographisch veranschaulicht sind, ist eine gewisse gedrängte Formenwucht nicht abzuerkennen. Aber sie verscheucht nicht jenes dekorative Pathos, das die faustgleich zum Block verschränkte Figuration als Barden-Rhetorik erscheinen läßt. Wir haben keinen rechten Sinn mehr für symbolisierendes Monumentalornament. Auch die ausgestellten kleineren Arbeiten machen sich nicht immer frei von einer deklamatorischen Sprache. Aber es sind dann doch Gruppen vorhanden von einer schweren Silhouette stiller Verbundenheit, Köpfe von zartem Schein, Masken von einer überphysiognomischen Schärfe, Tierfigürchen und Männchen aus glasiertem Ton von so anmutiger Gedrungenheit, daß man sich hüten muß, diesen Künstler auf seine gewissen schwülstigen Wirkungen festzulegen.

In der Galerie Casper begegnet man nach längerer Zeit wieder dem litauischen Maler Max Band, der inzwischen in Paris erworben hat, was seinen immer schon bemerkenswert harmonisierten Bildern früher fehlte: die durchströmte Handschrift. Auch die Farben, gern ins Terrakottrötliche tretend und zu edlem Grau abgelenkt, gewichtig und dabei zart, bezeugen eine malerische Kultur, die unabtrennbar ist von einem schlichten, versunkenen Seelenklang.

Conrad Felixmüller stellt bei Gurlitt aus. Er hat seine früheren Heftigkeiten, das rebellische Ungestüm abgelegt, sich zu getreulicher Zeichnung und braver Malerei erzogen. Es ist etwas von sehr kleinbürgerlichem Geschmack dabei herausgekommen, eine öldruckbunte Glätte, die noch nicht einmal sicher gekonnt wirkt, eine erzwungene Gefälligkeit, der die Schweißtropfen auf der Stirn stehen. Da ein Bildnis mit eindringlichen Zügen, dort ein schöner sinnender Ausdruck, eine feine Handhaltung bezeugen den Künstler. Es wäre sehr schade um Felixmüller, wenn er aus der Gartenlaube nicht wieder herausfände.

Im Verein Berliner Künstler Porträts von Hugo Vogel bis Beckmann, Dix, Großberg. Corinths Ebert-Bildnis auf dem Ehrenplatz. Ein distinguierter Orlik, ein sehr geschmackvoller Oppenheimer, ein köstlicher Slevogt mit dem Hotelier Adlon in spanischer Hoftracht. Hofers Porträt des verstorbenen Schauspielers Steinbrück, — ganz Hofer, aber nicht ganz Steinrück. Davringhausen und Räderscheidt haben sich vice versa gemalt, beide sehr smart. In einem Kabinett mit Selbstbildnissen



Giorgio de Chirico — Zwei Figuren

Aus der Ausstellung »Neue Gestaltung« im Hamburger Kunstverein / Smlg. Herm. Lange, Krefeld

zeigt sich Wollheim, wehmütig geigend in Trauer um Fritz Stahl. Man ist als Kritiker sehr gerührt. Hier auch ein sehr feiner, müdgrüner Ulrich Hübner. Unter den plastischen Arbeiten sehr, sehr schöne Frauenköpfe von Joachim Karsch, Isensteins ausgezeichnete Einstein-Büste, die Selbstbildnisse von Emma Cotta und Richard Bauroth.

Wolfradt

DIE »NEUE GESTALTUNG« IM HAMBURGER KUNSTVEREIN

Es ist oft bezweifelt worden, ob eine Kunst wie die Picassos, Klees oder Kandinskys eine Weiterführung durch die jüngere Generation vertrage. Zur Zeit ist in Hamburg eine Ausstellung, die fast ausschließlich die Nachfolge der neuen Gestalter zeigt. Die großen Franzosen sind lediglich mit Graphik vertreten, Klee, Kandinsky, Max Ernst, Baumeister mit Gemälden. Den Hauptplatz aber nehmen die Jungen ein, die den kritischen Kunstverstand vor schwierige Fragen stellen. Bei uns wird in absehbarer Zeit ein beachtlicher Nachwuchs der Klee und Kandinsky an die Öffentlichkeit treten. In den Schülerausstellungen des Bauhauses erweckten Maler wie Max Bill, O. Beerenbrook, W. Imkamp, A. Fern Mell, Röseler u. a. entschieden Hoffnung. In Frankreich steht Picasso im Zentrum aller neuen Versuche, und es scheint, als wenn ein großer Teil der Surrealisten auf älteren oder jüngeren Experimenten Picassos fußte. Herbin und Marcoussis gehören bereits zur alten Garde. Eugène de Kermadec, Rothschild, Kronenberg, Filla, de la Serna halten sich an das Simultane der bildhaften Ereignisse, die Schönheit der Malerei und das fugenhaft verzahnte Spiel räumlicher und flächiger Formelemente. Lurçat, Survage, Souverbie, Beaudin, Strecker beziehen das Figürliche im Sinne einer großflächigen Wandmalerei in das Bild ein und tendieren nach einer zeitgemäßen monumentalen Kunst. Bei den Surrealisten, zu denen die Franzosen Klee und Max Ernst zählen, ist die Ausschaltung der ratio offenkundig, die zu Beginn der neuen Kunst um 1910 eine entscheidende Rolle spielte. An ihre Stelle tritt ein psychischer Automatismus und eine Totalität der Lebensauffassung, wie sie aus einer intensiven und komplexen Erfassung der Welt Bergson vorbereitete. Selbst der Begriff Zeit verschließt sich nicht ihren bildhaften Verwirklichungen. Hierher gehören G. L. Roux, J. Miro, André Masson, Borès. In weiterer Ferne stehen die Puristen Ozenfant, Domela, der Schüler Mondrians, eine philosophisch-mathematische Klasse für sich, und Man Ray, der Lichtbildner und Photomonteur. Als einziger Beitrag Italiens hängen fünf bedeutende Arbeiten Chiricos in der Ausstellung.

Die Plastik, die ebenfalls von Picasso starke Anregungen empfing, erfuhr nur in wenigen Künstlern eine zeitentsprechende Entwicklung, in dem Russen Archipenko, dem dynamischen Lipschitz, dem weiblicheren Laurens und dem konsequenten R. Belling.

Die reichliche Hälfte des ausgestellten Materials ist unbekannt, noch nicht abgestempelt; eine Ausstellung also, die zu Entdeckungsfahrten verlockt.

W. Grohmann

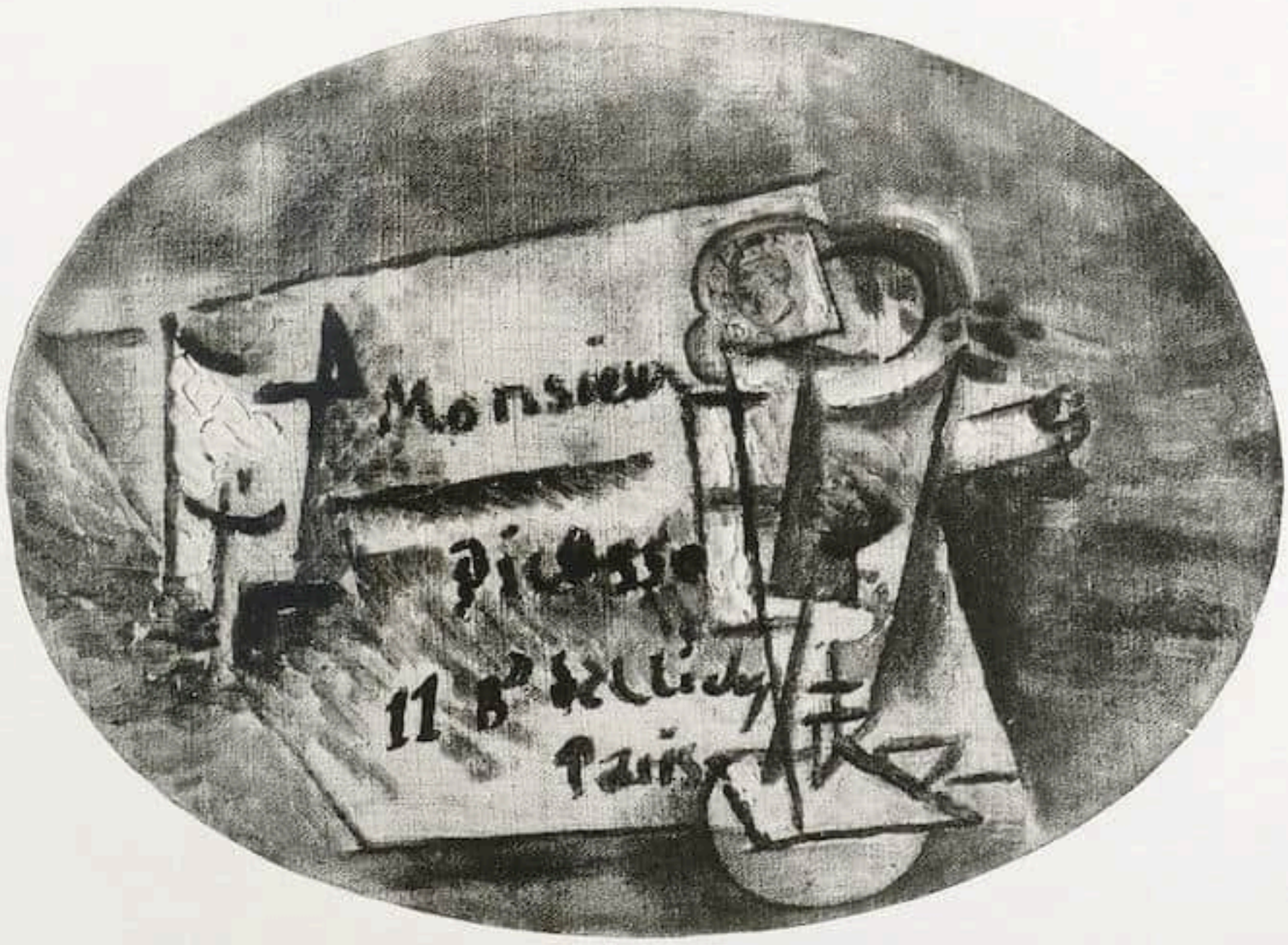
MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Macke / Geibel / Caspar-Filser / Juryfreie / Moholy / Goltz

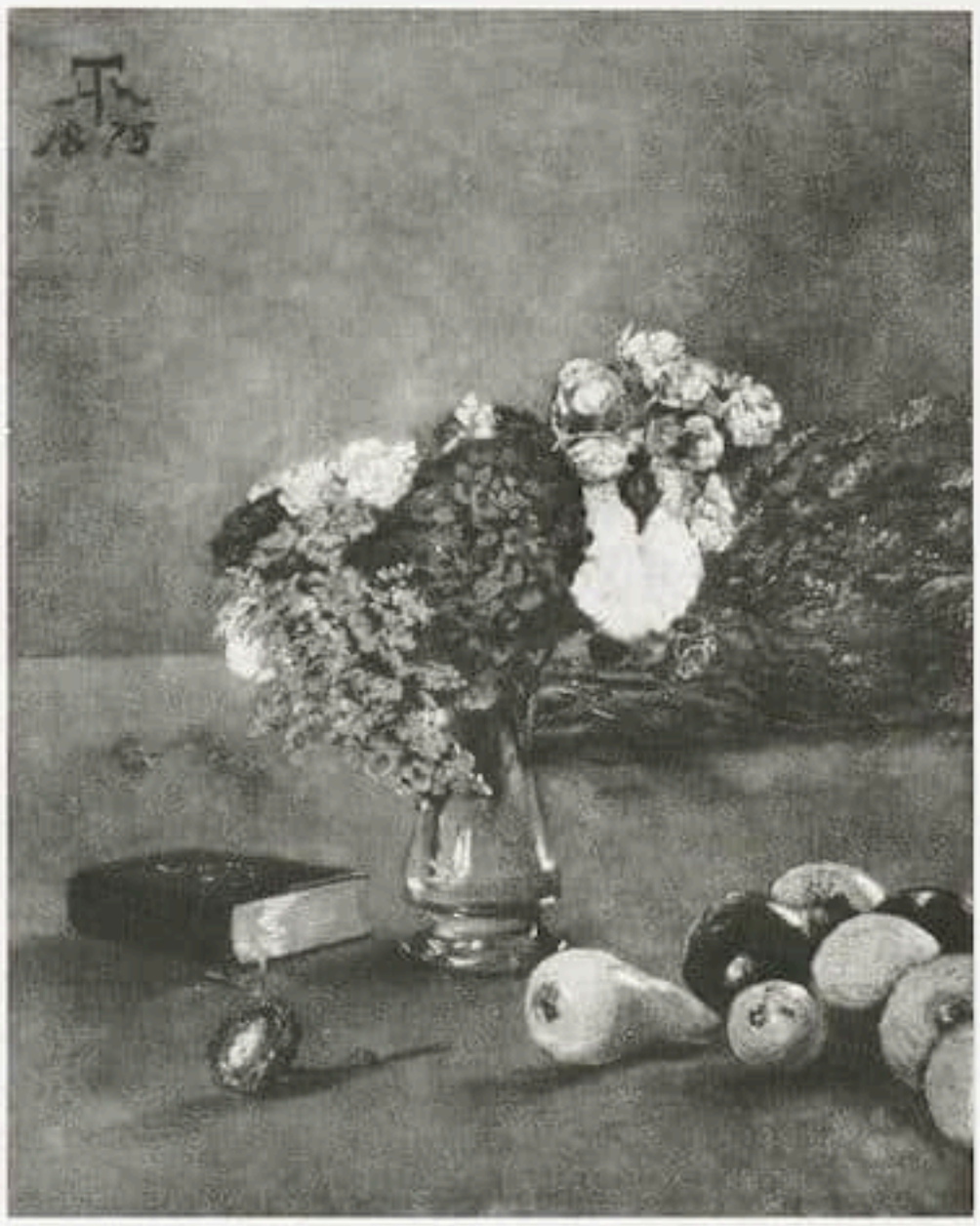
Im Graphischen Kabinett (Leitung Franke) Gedächtnisausstellung für Aug. Macke (gefallen mit 27 Jahren 1914 im Westen). Vier Jahre Produktion und welche versprechenden Ergebnisse! Der geschmeidigere Marc war reicher in Figuration und kalligraphischer Ausrundung der Form. Macke dafür war frischer, naturkräftiger, saftiger. Marc schrieb im Nachrufe, daß mit Mackes Tod »die Farbe in der deutschen Kunst um mehrere Tonfolgen verblassen muß und stumpferen, trockeneren Klang bekommen wird«. — Galerie Goltz zeigte Plastiken von Geibel, liebe, etwas weichmütige Arbeiten mit lyrischem Untertone, weder alten noch neuen Bildmitteln zugehörend, »natürlich«, aber ohne innere Spannung und stereometrische Härtung. Im Nebenraume standen Plastiken der 15jährigen Tochter von Goltz. Wüßte man nichts von den Herstellern: jeder hätte umgekehrt geraten, Geibels Arbeiten für die des jungen Mädchens, die Monumente der jungen Goltz für die des 40jährigen Mannes gehalten. — Inzwischen an gleicher Stelle abstrakte Malereien von Moholy. Sehr wichtig, da gerade in München derartiges fast nie gezeigt, vom Publikum noch kaum verstanden wird. Obgleich die schönsten Arbeiten Moholys mit neuen Materialien (Gallalit, Trollit usw.) weitgehend fehlen: dennoch Eindruck bedeutsamer, puristischer Reinigung der Form und neuer Transparenz ganz neuer Farbklänge. Gegenstandsfreudigkeit lebt Moholy nur in Photographie und Photomontage aus, wovon außerordentliche Beispiele eingestreut waren. — Frau Caspar-Filser zeigte sich mit 50 Bildern bei Caspari. Welt der älteren Generation, deren Errungenschaften zusammenfassend: schwerer, zähflüssiger Farbauftrag, rauschhaft, manchmal improvisatorisch, am besten da, wo stereometrische Eindeichungen das schwere Strömen zusammenhalten, ohne daß Konstruktiveres gewollt wäre. Malereien, die die Möglichkeiten etwa zwischen Munch und Expressionismus nicht ohne Kraft fortsetzen. — Große Schau bei den Juryfreien. Sichtungs- und Konzentrationswille spürbar, Auslese jedoch noch immer nicht streng genug. Roh

ZÜRICHER AUSSTELLUNGEN

Nachträglich noch ein Wort über die Gedächtnisausstellung des Zürcher Malers Rudolf Koller (1828 bis 1928), die letzthin das Kunsthaus veranstaltete. Wieder hat Direktor Wartmann mit großer Gewissenhaftigkeit das Werk gesichtet und mit vollem Recht die etwas fabrikatorisch ange-



Pablo Picasso / Postkarte, 1911
Privatsammlung Alfred Flechtheim



Hans Thoma Blumen- und Früchtestilleben
Aus der Versteigerung bei Hugo Helbing, München, am 23. April

hauchte Spätzeit zugunsten der früheren Periode unterdrückt. Wer die mit dem scharfen Realismus des 19. Jahrhunderts — seine beste Seite — gebeizte Krautstudie des Zürcher Kunsthauses (1857) kannte, war von dem Gesamtüberblick eher ermüdet. Die eigentliche Zeit Kollers liegt um 1860. Später nähert er sich allzusehr der Scheinidylle des 19. Jahrhunderts. Orell Füssli gab gleichzeitig einen reich illustrierten Neudruck des Adolf Freyschen Buches über Rudolf Koller heraus. Es gehört dokumentarisch zu den aufschlußreichen Äußerungen über das 19. Jahrhundert, allein schon wegen der Einheit zwischen Text und Dargestelltem.
Dann folgte ein Überblick über das Werk von Karl Hofer. Hofer ist, schon durch seinen Entdecker und Förderer Theodor Reinhardt, ziemlich eng mit der Schweiz verknüpft. — Erneut konnte man, bei durchgehender eigener Grundsubstanz, den leichten Widerhall der Zeitströmungen (von 1912 bis heute) in den Hoferschen Gemälden konstatieren.
Der Kunstsalon Aktuarius stellt die Basler Kollektivgruppe Rot-Blau aus. Es handelt sich um eine Gruppe junger Künstler, die einen ehrlichen Spätexpressionismus vertreten. Die Gruppe ist für die Schweiz wichtig, da sie zeigt, daß die junge Generation sich nicht mehr mit Heimatschutzgesinnung und kartenspielenden Bauern identifizieren läßt. Sie kennt die heutige Problematik, von der die alten Herren glauben, sie mache an der Schweizer Grenze halt. Seit unserer letzten Stellungnahme ist der Einfluß Kirchners (die beiden engsten Vertreter sind jung gestorben) nicht mehr überwiegend.
Die Blockhäuser Karl Hindenlangs sind in Rußland gewachsen (Chagall). Beim P. Camenisch (Likörphilosoph, Salonpianistin) meldet sich der Einfluß Ensors. In Hans Stocker steckt hinter der Dämonie manchmal ein versteckter Impressionismus.
M. Sulzbachner steht einer undämonischen, befreienden Helligkeit am nächsten, und das jüngste Mitglied der Gruppe Ernst Coghuf, mit scharfem Gefühl für Bildteilung von abstrahierender Wirkung, scheint über die meisten Möglichkeiten zu verfügen.
Die wichtigste Veranstaltung seit längerer Zeit bringt der Kunstsalon Wolfsberg; eine umfassende Ausstellung von Otto Dix. Wenn ein Zürcher Kunstsalon die Bilder von Dix zeigt, so bedeutet das ein gutes Stück Opfer, das anerkannt werden soll.
Es kann sich hier nur um eine Frage handeln: Wie wirkt Dix außerhalb der Grenze in einem neutralen Milieu, das die Kämpfe nur sehr abgeschwächt mitmachen mußte, die den Maler Dix vielleicht zur Produktion trieben. Bejaht sei zu allererst, gerade von saturiertem Milieu aus, die bohrend einseitige Stellungnahme der Dixschen Malerei. Ihre Konstatierungen rütteln auf, da es sich nicht nur

um »Peinture« handelt. Die Frage ist nur, ob heute die Malerei noch das Instrument ist, mit dem man eine wirksame Gesellschaftskritik verbinden kann. Ihre Wirkung — auch bei millionenfacher Reproduktion — ist nur eine indirekte. Typisch, daß Dix für seine großen Bilder das feierliche Triptychon wählt, z. B. »Straßenkampf« oder »Tanzlokal« und es auch aufteilt wie einen gotischen Flügelaltar.

Das Vergängliche, zeitlich Bedingte, Gesellschaftskritische verlangt seit Gavarni und Daumier (Beginn der allgemeinen Industrialisierung) nach der vergänglichen Massenform der Zeitung, nach der Rotationspresse. Und heute: nach dem Film! Wenn in den »zehn Tagen, die die Welt erschütterten,« das lange Haar eines verwundeten Mädchens langsam von der hochgehenden Newabrücke abgleitet, ehe der Körper in den Strom sinkt, so ergreift das mehr, als ein mit malerischer Akribie geschilderter, granatenzerschmetterter weiblicher Geschlechtsteil. — Eisige Feststellungen vollzieht der Apparat umfassender und mit kühlerem Protokoll.

Das Guckloch, aus dem Dix sieht, die geistige Haltung, liegt mitten in der Zeit. Seine Gestaltungsmittel gehören der Vergangenheit. Seicento, frühes 19. Jahrhundert, und selbst manieristische Farbgebungen (Kleider im Tanzlokal), werden zur Wirkung herangezogen. Mit voller Bewußtheit werden Öldrucke des Wirklichen geliefert, keine Photos.

Dix bewegt sich in einer Zwischensphäre, wie wir sie in der Literatur kennen: Neue Zeit mit alten Mitteln zu zeugen. Upton Sinclair, Bert Brecht, Dreigroschenoper gehören in diese Reihe.

Bei Dix fasziniert die Ehrlichkeit des Welterlebens mehr als seine Prägung. Vergänglichkeit, falsches Pathos, bengalische Gemeinheit, die ganze Unterhöhltheit bürgerlicher Anschauung wird manchmal mit grandioser Nüchternheit verifiziert. Darüber hinaus: Das anarchische Grauen der Goya-Wirz-Rops.

Auch die Dadaisten, denen Dix ja anfangs nahestand, haben aus der Banalität und der Kloake geschöpft. Die Visionen der Surrealisten finden nicht weit davon ihren Stand, nur läßt sich bei diesen eine größere Identität von Darstellungsmittel und geistiger Haltung konstatieren. Giedion

DUISBURG

Mitte März eröffnete der Museumsverein eine Ausstellung von Bildern von G. Schrimpf und F. M. Jansen. — Schrimpf erhielt bei der Proklamation der »Neuen Sachlichkeit« den klassizistischen Stempel. Hier will er uns fast mehr als Romantiker erscheinen und mit weniger verdichteter Plastizität könnte manches um ein Jahrhundert früher entstanden sein. Die ausgestellten Bilder sind kaum unterschiedlich im Niveau. Alle fast langweilig gut gemalt und durchweg aufgebaut nach dem bekannten Rezept vom vordrängenden Vordergrund und

Wilhelm Leibl
Bildnis der Frau Apotheker Rieder, Rosenheim
Aus der Versteigerung bei Hugo Helbing, München am 23. April

Ausblick ins Weite. Problemhaftigkeit ist nicht mehr zu spüren, eher Erschöpfung der auf diesem Wege liegenden Möglichkeiten. Man wartet noch auf den Großen, der diese neue Gegenständlichkeit mit starkem Lebensgehalt zu erfüllen vermöchte. Die mit wenigen Ausnahmen nüchtern-trockenen Gemälde des 44jährigen Kölners F. M. Jansen sind, gegenüber seinem graphischen Werk, kaum beachtlich. Hier jedoch finden sich Blätter, die mit sicherer Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel lebendige künstlerische Wirkungen erzielen. Katharina Mühlhoff

DÜSSELDORF

Nachlaß-Ausstellung Hugo Mühlig

Die Galerie Julius Stern zeigt den Nachlaß des im Februar verstorbenen Düsseldorfer Landschafters Hugo Mühlig. Die Ausstellung beginnt mit Werken der achtziger Jahre, also mit dem Eintritt des Künstlers, eines Schülers der Dresdner Akademie, in das hiesige Schaffen. Aus seiner dunklen, gedämpften Malerei, die den Anschauungen der Generation Oeders und Dückers verwandt erscheint, entwickelt sich bald eine feingestimmte, helle Farbengebung, die vorzüglich Motive aus niederrheinischer Winterlandschaft, aus Kornfeldern und besonnter Natur behandelt. Die Detailschilderung

tritt mitunter nicht genügend zurück, aber seine besten Studien sind breit und locker gemalt.

Lasch

KÖLN

Daß in Köln Fragen der modernen Baugestaltung jetzt mächtig in Fluß kommen, hängt sicher mit dem Wirken des neuen Museumsdirektors Dr. With zusammen. Im Lichthof seines Museums zeigt er Photographien von Bauten der Kölner Architekten Riphahn, Schumacher, Fluß, Doering, Lüttgen, Klotz und Fieth. »Raum und Wandbild« heißt die jüngste Veranstaltung des Kölnischen Kunstvereins. Für die eingebaute Architektur zeichnet H. H. Lüttgen verantwortlich. Er läßt die schöne Form und das Material bewundern. Alle Zimmer haben eine persönliche Prägung, sie beseitigen Überflüssiges und betonen den Nutz- oder Wohnzweck. Die bildliche Ausschmückung wurde einheimischen Malern übertragen. Nur Räderscheidt und Davringhausen sehen ihre Bilder hintergrundlos zwischen Holzschienen, ein Beweis, daß ein Gemälde niemals ohne Rückwand bestehen kann. F. Kronenberg schmückt den Empfangsraum mit Übersetzungen balinesischer Rhythmik in gedämpften Farben. Das Speisezimmer malt Seewald mit lustigen, graphisch schwarzweißen Tierbildern aus. Im Wohnraum zeigt J. Adler Fresken, sicher nicht die beste Arbeit des überaus begabten Künstlers. Hörle belebt eine Bibliothek mit reizvollen Kompositionen, von der größten, mit seltsam geöhrtem Baum kann man vermuten, daß sie auf die Ergänzung des gelesenen durch das gesprochene Wort anspielt. Einem tiefroten Büro gibt Seiwert maschinell zusammengesetzte Gestalten, in diesem Zusammenhang von glücklichster Wirkung. Uneingeschränkte Bewunderung verdient das Kinderzimmer mit entzückend verspielten, kindlichen Malereien der Martha Hegemann. Hätte der Architekt es mit dem malerischen Schmuck bewenden lassen, so wäre sein Versuch restlos gelungen. Aber er betätigt sich selbst in unangenehm antikisierenden Gefäßen, und was er an fremder Keramik aufnahm, gehört zum Schlechtesten, was man finden kann. Eine formlose Plastik stimmt unangenehm mit der Farbe der Kissen überein. Gerade wer die im Kunstverein durch Lüttgen und seine Maler geleistete Arbeit bewundert, hat das Recht, ein noch Mehr an künstlerischer Durcharbeitung zu verlangen. Der Gedanke der Ausstellung verdient jedenfalls Nachahmung. Wie wäre es übrigens mit dem Menschen im Raum? Auf allen Innenarchitektur-Aufnahmen ist der Bewohner so ängstlich vermieden, daß man in ihm wohl eine Störung der Architektur vermuten kann. Eigentlich sollte der Wohnraum nicht ein, sondern sein Kunstwerk sein.

Bei H. Abels findet man das Werk des Bildhauers M. Kogan, an Umfang weit über das kürzlich in Berlin gezeigte hinausgehend. Große, in Rötel gezeichnete Akte, gehören zum Schönsten. Der wundervolle Rhythmus seiner Graphiken, Zeichnungen und Stickereien ist bekannt. Man sieht plastische Arbeiten in Bronze und Kunststein, köstliche Dinge, welche die tastende Hand verlangen. Um so unverständlicher ist das Stehenbleiben von Gußnähten und in einem Falle sogar von sägeartigen Zacken. Neben Kogan zeigt der Kunstsalon eine beträchtliche Sammlung von Aquarellen E. Noldes. Aquarell ist Glückssache. Manchmal gelingt es über die Maßen (Papageien, Störche).

Alfred Salmony

WIEN / Ausstellung der Kunstschau

Nach mehrjähriger Pause haben sich in der »Sezession« die Mitglieder der »Kunstschau« wieder zusammengefunden. Die durch die schroffe Gegensätzlichkeit der künstlerischen Charaktere immerhin anregende Ausstellung der ehemals wegweisenden radikalsten Künstler Österreichs, deren Mehrzahl ihre Hinneigung zum Impressionismus vereinigt, wird von der umfangreichen Sonderkollektion von Faistauer beherrscht.

Überrascht steht man vor den Bildern der zwei letzten Jahre, dem sich nach einer Periode des Verharrens und Experimentierens an einzelnen Werken erschließenden Reichtum der Palette. Der Opernsänger Mayr als Ochs von Lerchenau gehört — rein malerisch — mit L. Corinths unvergleichlichem Bildnis Ritters als Florian Geyer und den Andrade-Bildnissen von Slevogt zu den besten Schauspielerbildern neuerer deutscher Kunst. Von ungemeiner Verve das Selbstbildnis, ganz in Bewegung aufgelöst, typisch für den Salzburger »Fa Presto«. In diskreten, schummrig-zarten Tönen die Landschaft von Salzburg.

Im Ausdruck freilich bleiben die ganz auf Farbe und Bewegtheit eingestellten Bildnisse von Faistauer hinter dem Bildnis F. Wolf von Kokoschka zurück, wenngleich dasselbe zu den schwächeren Bildnissen des Künstlers zählt.

Von dem Wenigen, was sonst noch von Belang ist, verdienen an erster Stelle die Bilder von Wickenburg genannt zu werden, eine geistreiche figurale Komposition (»Artisten«) von zwingender Logik und Prägnanz und einige dekorative Stilleben, die durch die Eigenart ihrer Farbenkombinationen fesseln.

Bei Gütersloh in den meisten Landschaften der übliche Widerstreit zwischen naturalistischem Sehen und Stilisierung, der bloß in einer anmutsreichen Landschaft von Cagnes restlos überwunden ist. Die Blumenstücke wie aus Papier geklebt. Von R. Andersen mehrfache Proben geschmackvoller, durchaus ehrlich anmutender Malerei. H. Böckl hat eine Anzahl großformatiger Bilder ausgestellt, deren Gewaltsamkeit und Unausgeglichenheit den Beschauer nicht recht froh werden läßt.

Die Sonderkollektion von Zülow zeigt in der gleichmäßigen Behandlung unterschiedlicher Stoffe deutlich die Einseitigkeit seiner auf beschränk-

tem Gebief höchst reizvollen Kunst, deren starke volkstümliche Note sich zwar in der Schilderung heimatlichen Bodens bewährt, jedoch auf außerösterreichische (italienische) Verhältnisse übertragen, bisweilen unfreiwillig grotesk wirkt. Am absurdesten aber gebärdet sich Zülow (der eine einfache, unkomplizierte Natur ist), wenn er sich, wie in den »Mädchen«, »Kompositionelle Probleme« stellt, die er mit infantilen Mitteln zu bewältigen strebt.

Unter den Jungen: Huber, mit einem wirksam erfaßten Dorfbild, das angenehm von seinen unruhigen Atelierbildern absticht; wie denn Huber immer dann am besten ist, wenn er sich unmittelbar an die Natur anlehnt. —

Im Graphikraum die einprägsamen karikaturistischen Holzschnitte von Rössing (der vieles von G. Grosz und Masereel gelernt hat), Meisterwerke in der Beobachtung und in der Technik; ferner eine Reihe älterer und neuer Arbeiten von Kubin.

Poglayen-Neuwall

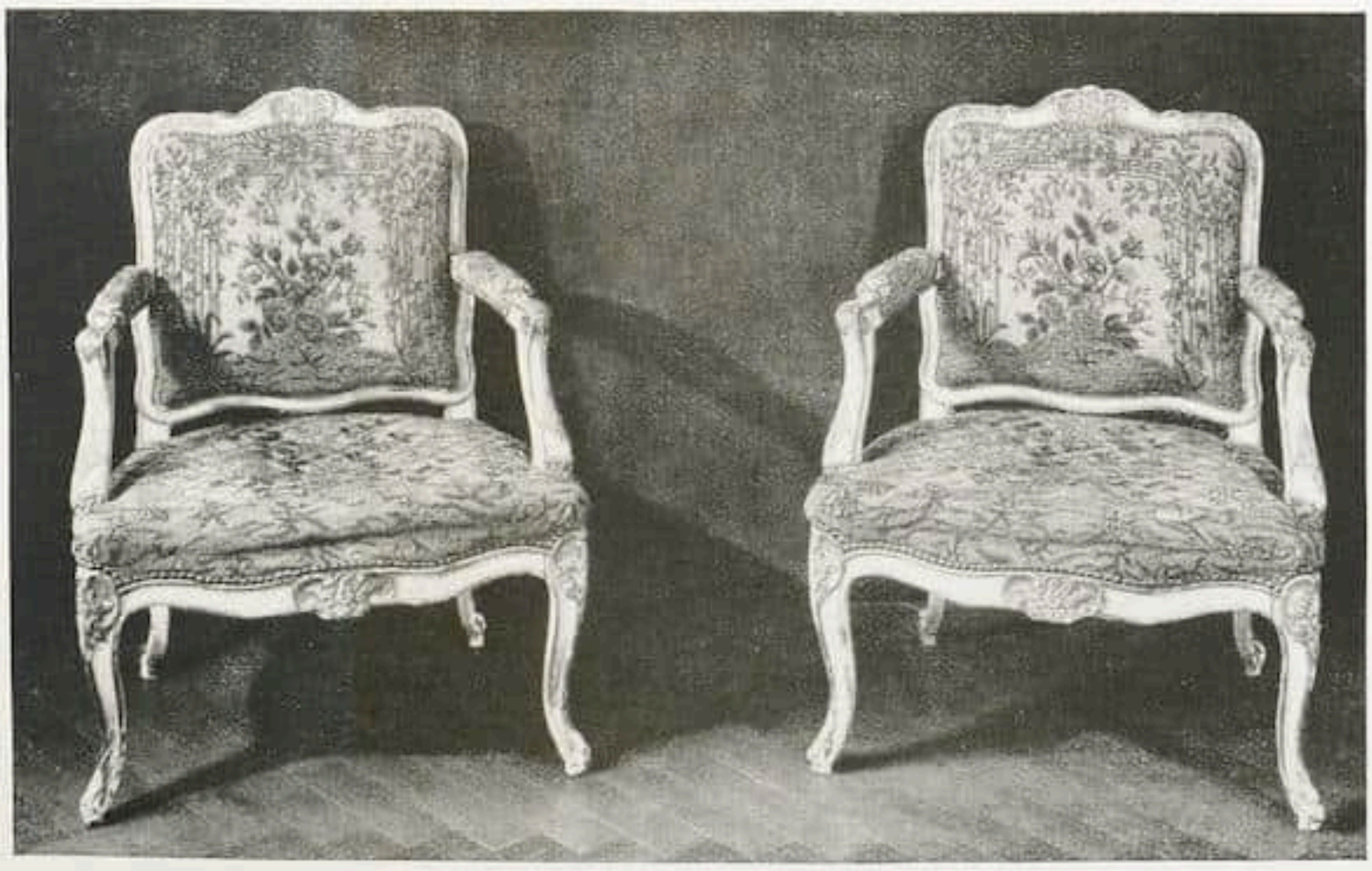
★

PERSONALIA

Achtzigjährig ist Anfang März Hugo von Habermann, der frühere langjährige Präsident der Münchner Sezession gestorben, mit dem wiederum ein Stück bester süddeutscher Kunsttradition dahingegangen ist. Inwieweit sich das Werk dieses Malers vor der Geschichte behauptet, läßt sich heute nur schwer beurteilen, und schon aus diesem Grunde wird die in solchen Fällen übliche Gedächtnisausstellung sehr willkommen sein. Ähnlich wie beim Leibl-Kreis dürften sich dann die Anfänge als besonders interessant erweisen. Dagegen wird man auch erkennen, daß Habermanns gerade in den letzten Jahrzehnten stark übersteigertes malerisches Barock künstlerisch einen ununterbrochenen Abstieg darstellt. Das wirkliche Genie vom Schlage der Greco, Rembrandt, Renoir und Corinth erlebt die höchste Emanation seiner künstlerischen Kraft kurz vor der Schwelle des Todes, während dem Talent meist Wunderdinge in der Jugend beschieden sind. Immerhin, innerhalb der süddeutschen Kunst des 19. Jahrhunderts steht Habermanns künstlerische Erscheinung mit in der vordersten Reihe.

In Berlin starb ebenfalls in den ersten Märztagen der Vorsitzende der Berliner Sezession, der Maler Ernst Oppler, kurz nach Vollendung seines 60. Lebensjahres. Erst kürzlich sah man von ihm eine Kollektivausstellung im Hannoverschen Kunstverein, die die Vielgestaltigkeit dieses leicht beschwingten, durchaus impressionistischen Pinsels und Griffels einwandfrei zur Schau stellte. Oppler, Hannoveraner von Geburt, war ein starker Könner, voll innerer Disziplin, der im ganzen aber wohl mehr mit dem Gehirn als mit dem Herzen gearbeitet hat. Seine Pawlovna-Bilder ebenso wie seine Radierungen sind durchaus mondän und charakteristisch für die Zeit. Wertvoller als diese Tanzszenen sind die Bilder, die der Porträtmaler Oppler geschaffen hat.

B.



Zwei Petit Point-Sessel, Louis XV., um 1750. Weißer Lack mit Gold
Ausgestellt bei Flatow & Priemer, Berlin

Isselburg — Kaiser Matthias mit seiner Gemahlin Anna

Aus dem Porträt-Katalog XVII der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg A.-G., Luzern

KUNST-LITERATUR

WALLRAF-RICHARTZ-JAHRBUCH. V. Band. Unter Leitung von Dr. Walter Cohen, Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1928. Der neue Band des W.-R.-J., der wieder manchem manches bringt, sei kurz besprochen: Karl Schaefer stellt das plastische Werk des bedeutenden unbekannten Meisters des Saarwerdengrabmals zusammen, der in Köln von etwa 1414 bis 1440 unter burgundisch-niederländischem Einfluß tätig zu denken ist. Paul Kutter behandelt die Grabmäler der Werkstatt des Kölner Domhochaltarmeisters in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und reiht den Hochgräbern in Marburg, Bielefeld, Kleve das Hochgrab des Grafen Otto von Bergheim in der Stiftskirche zu Münstereifel an. Hans Lückger versucht der gotischen Plastik in Trier eine Reihe von Arbeiten als Werke des Nik. Gerhaert v. Leyden einzuordnen und chronologisch zu ordnen: Drei Könige zu S. Matthias, das Görlitz-Epitaph, die Madonna im Kreuzgang, das Sierck-Grabmal, die Madonna im Dommuseum (?). Adalbert Schippers bespricht drei große gotische Wandgemälde der Übergangszeit am Westchor der Laacher Abteikirche. M. J. Friedländer veröffentlicht das Männerbildnis von 1492 des Meisters des Bartholomäusaltars in der Münchner Pinakothek. Hubert Schrade stellt als Lochneriana zusammen: einige Lochnerzeichnungen, denen er die mensa-Graphik der Darmstädter Darbringung und eine Londoner Zeichnung mit einer anbetenden Madonna zuordnet, dazu ein vorlochnerisches Kölnisches Gebetbuch der Darmstädter Landesbibliothek, das der Werkstatt des Hortus-conclusus-Meisters zugesprochen wird. R. A. Peltzer hält Nachlese zu seiner Hans v. Aachen-Monographie; Egid Beitz macht zwei Kölner Goldschmiede des 17. Jahrhunderts, Vater und Sohn Christian Schweling, bekannt, von denen Arbeiten in Limburg und Köln bewahrt werden. Luise Straus-Ernst bespricht den rheinischen Landschaftsmaler Franz Joseph Manskirsch; Karl Simon bringt neues Material aus der Frühzeit von Peter-Cornelius und interessante Beiträge zur Theorie der neuen Freskomalerei; K. K. Eberlein rekonstruiert Leben und Werk des rheinischen Kunsthistorikers Carl Mosler; P. O. Rave erörtert in kenntnisreichem Aufsatz den Bildhauer Gust. Blaeser und sein Denkmal Friedrich Wilhelms III. auf dem Kölner Heumarkt und bringt mit Blaeser-Briefen einen nützlichen Werkkatalog. In den »Miszellen« schreibt H. Lückger über Kölns ältestes Stadtsiegel, A. E. Brinckmann über einen unbekannten Bozetto des Mainzer Pfaff im Musée Bonnet in Bayonne; K. Simon bringt einen kunsthistorischen Brief des Sulpiz Boisserée aus dem Jahre 1815 an den Geographen C. Ritter, und E. Beitz bisher unbekannte Eisenplaketten der Sayner Hütte von 1826. — Kurzum, der Kenner findet in dem neuen Band wieder soviel Wertvolles, Neues, Wichtiges, daß tief zu bedauern

wäre, wenn dieser Band des Jahrbuches — das doch das einzige kunsthistorische Jahrbuch der rheinischen Kunstwissenschaft ist und das Dr. Walter Cohen bisher so vielseitig und erfolgreich geleitet hat — der letzte Band dieser Serie und Art wäre! Aber in Köln ist ja vieles möglich ...

Eberlein

LUIS KEIL: As Tapeçarias de D. João de Castro. Lissabon, Centro Tipografico colonial, 1928.

Die Arbeit des Konservators des Museu Nacional de Arte Antiga zu Lissabon gilt einer der schönsten Folgen im österreichischen Staatsbesitz, den »Taten des João de Castro«, des Vizekönigs in dem ehemaligen portugiesischen Teile Ostindiens. Die Folge, die sich wohl nie auf portugiesischem Boden befand, die auf einem vorerst nicht festzustellenden Wege vor langer Zeit in den Besitz des Hauses Habsburg überging, birgt eine Reihe interessanter Fragen, sowohl in geschichtlicher, wie in kunsthistorischer Hinsicht. Der Verfasser geht allen Punkten mit außerordentlicher Gründlichkeit und Sachkenntnis nach. Nach einer kurzen Einleitung, die sich mit den verschiedenen Serien der Manufakturen Tournai und Brüssel befaßt, die seit der Mitte des 15. Säkulums bedeutsame Ereignisse des großen Kolonialreiches behandeln, eröffnet Luis Keil eine ausführliche Besprechung der João de Castro-Folge. Zum Verständnis sei kurz erwähnt, daß es sich um eine metalldurchwirkte Brüsseler Serie (zehn Teppiche) handelt, die um 1555 entstanden sein dürfte und eine bislang ungedeutete Meistermarke trägt. Die Erhaltung ist gut. Zur Darstellung gelangen die Kämpfe des Vizekönigs in Ostindien; der größte Teil der Folge ist dem siegreichen Einzuge in Goa vorbehalten. Die Arbeit, die sich der Verfasser stellte, war nicht gerade einfach, es galt den realen historischen Hintergrund zu finden, die Legenden der Bordüren (in lateinischer Sprache) richtig zu deuten, genauer gesagt, zahlreiche Irrtümer klarzustellen. Die Methode, die Luis Keil anwendet, ist übersichtlich und anschaulich. Das Ergebnis seiner Untersuchung wird jedesmal kurz auf der Beschriftung der einzelnen Abbildungen zusammengefaßt: Angabe der tatsächlichen Darstellung, Jahr des Ereignisses, Legende mit dem zum Teil irreführenden alten Text und den durchgehend falschen Daten, Signatur (Stadt- und Meistermarke) und Größenangaben. Es führt natürlich zu weit, auf alle Einzelheiten einzugehen, die der Autor in 32 Seiten Großformat bringt. Das Endergebnis — d. h. die richtige Deutung und Reihenfolge (die wesentlich von dem Wiener Inventar abweicht) an Hand der geschichtlichen Geschehnisse — stellt Keil in einem Abschnitte klar zusammen. Von besonderem Reiz sind die Feststellungen kostümlicher und waffentechnischer Art, die Deutung der Fahnen und Abzeichen usw.

Alles in allem ist die Arbeit als äußerst wertvoller Beitrag gleichermaßen zur Kolonialgeschichte Portugals wie zur Geschichte der Bildwirkerei Brüssels zu buchen.

Heinrich Göbel

BERICHTIGUNG

Prof. Suida bittet uns, die folgende Berichtigung zu seiner in Heft 1, Seite 34 erschienenen Anzeige von Venturis »Paolo Veronese« zu veröffentlichen: Der letzte Satz dieser Anzeige soll lauten:

»Sehr nützlich ist die übersichtliche Zusammenstellung der Lebensdaten am Beginn des Buches, dessen Anordnung der in dem großen Werke des gleichen Verfassers »Storia dell'Arte Italiana« gebräuchlichen entspricht«.

Deckeldose. China, Ming-Zeit Aus der Sammlung Exz. v. Etzel

Versteigerung bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., am 17. April

Altfranzösischer Holzschnitt der Passion Christi — Ca. 1430—40
Aus der Frühjahrs-Versteigerung bei C. G. Boerner in Leipzig

SAMMLER UND MARKT

NEW YORKER VERSTEIGERUNGEN

Die American Art Association zeigt für den April fünf wichtige Versteigerungen an: am 4. und 5. April altindische Kunst aus dem Besitz des Nasli M. Heeramaneck (Bombay); vom 4. bis 6. italienische Kunstmöbel; 11. bis 13. Textilien aus dem Besitz des Händlers Benguiat, dessen jährliche Versteigerungen stets sehr Bedeutendes und auch Seltenes enthalten und hohe Preise bringen; am 13. den Nachlaß des im Herbst verstorbenen amerikanischen Malers Arthur B. Davies und vom 20. bis 27. die berühmte Sammlung Reifsnyder.

Die Sammlung Heeramaneck enthält Werke aus Persien, Cappadozien, Vorderindien, inklusive Ceylon und Hinterindien. Darunter befinden sich kappadozisches Pferdegeschirr aus Bronze, 7. vorchristliches Jahrhundert, persische Palasttüren aus Holz; bemalte Baumwollenstücke aus Persien; Holzschnitzereien aus Hinduplästen; indische »Doyaden« aus Madura; ein Relief mit der Darstellung des Hinduschen Pantheon; eine Steinfigur des »Affengottes«; eine des Ebers Vischnu; siamesische und indochinesische Buddhaköpfe aus Stein und Bronze vom 11. bis 13. Jahrh.; ferner persische Miniaturen aus den Handschriften der Geschichte des Nizami und anderer Dichter; Seiden- und Goldbrokate aus Indien und Persien, darunter eines aus der Regierungszeit des Shah Abbas mit Nachtigallen, Rosen und Tulpen geschmückt; sodann persische Keramik vom 9. Jahrhundert A. D. an. Die Firma Heeramaneck ist in Europa bereits bekannt durch ihre asiatische Kunst. Eine öffentliche Versteigerung indischer und persischer Kunst von dieser Bedeutung hat bisher in Amerika noch niemals stattgefunden.

In dem Nachlaß des Malers A. B. Davies finden sich zahlreiche, von ihm lediglich ihrer Qualität wegen gesammelter Bilder, darunter ein dem Giorgione zugeschriebener, von hinten im Profil gesehener Kopf einer »Venus« (siehe Abbildung); ferner Gemälde von Matisse, Picasso, eine Gruppe von Derain und Zeichnungen von Degas und Seurat; außerdem Werke von Cézanne, O. Redon, Maillol, Braque, Marie Laurencin und eine Mappe mit 24 Zeichnungen Puvis de Chavannes.

Die berühmte Reifsnyder-Sammlung aus Philadelphia enthält vor allem koloniale Kunstmöbel der feinsten Art, die zum Teil im Pennsylvania Museum of Fine Arts ausgestellt waren; sie beherbergt aber auch Gemälde, Porzellan, Schnitzereien in Holz, Elfenbein und nicht weniger als 175 orientalische Teppiche. Alle diese Gegenstände, von den Kunstmöbeln abgesehen, werden im Katalog I zusammengefaßt und kommen vom 20. bis 22. April zum Verkauf. Katalog II enthält dann die fast 700 Nummern ausmachenden frühamerikanischen Kunstmöbel, darunter eine ganze Reihe der so außerordentlich gesuchten und bezahlten Stücke von Savery und Duncan Phyfe.

Die Philadelphiastücke besitzen gegenüber den anderen strengeren, das puritanische Leben der Zeit trefflich widerspiegelnden Kolonialmöbeln aus den nördlicheren Landstrichen eine viel größere Eleganz und eine besondere Grazie. Für eine der Hoch- oder Doppelkommoden (»Tallboy«) der Savery werden nicht weniger als $ 20000 erwartet. Derart hoch sind die Preise für altamerikanische Kolonialmöbel gestiegen.

Auf dem Buchauktionsmarkt wäre zu notieren, daß in dem Verkauf der Thomas-Hatton-Sammlung in den American Art Galleries am 26. Februar wohl erstmals mehrere Werke von G. B. Shaw zur Versteigerung gelangten und bereits sehr hohe Preise eintrugen. Es seien nur genannt: erste Auflage des »An Unsocial Socialist«

Giorgione zugeschrieben Kopf der Venus

Versteigerung des Nachlasses von Arthur B. Davies in den American Art Galleries, New York, am 16./17. April

$ 1425; erste Auflage der »Quintessence of Ibsenism« (Shaws eigenes Exemplar) $ 2850; und sein Exemplar der John Locke'schen Essays über »Human Unterstanding« $ 1500. F.

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 16. und 17. April versteigert Lepke eine größere Kollektion ostasiatischen Kunstgewerbes und Antiquitäten. Unter den Ostasiatica befinden sich gute Arbeiten der Han- und Tangperiode, darunter Bronzen und Spiegel. Die Porzellane weisen einige schöne Stücke der Kang-Hsiperiode und eine Anzahl Seladongefäße der Ming-Zeit auf. Jadearbeiten (Schnallen, Beschlagstücke, Zeremonialgegenstände) und japanische Schwertstichblätter bilden den Beschluß. Möbel, Porzellane deutscher Manufakturen, Kreussener Krüge, deutsche Fayencen, Gläser, Kabinettscheiben, sowie einige Gemälde alter Meister u. a. vertreten das europäische Kunstgewerbe von der Renaissance bis zum Klassizismus.

Paul Graupe bietet am 17. April Buchminiaturen des 13. bis 16. Jahrhunderts, Handzeichnungen alter Meister, englische und französische Farbstiche, Sportblätter, farbige Ansichten und Globen aus. S.

DIE PORTLAND-VASE

Eine Sensation des internationalen Kunstmarktes bildet die bevorstehende Versteigerung der berühmten Portland-Vase, die am 2. Mai bei Christie unter den Hammer kommt. Die Vase hat eine Höhe von etwa 25 cm. Sie besteht aus Glas von dunkelblauer Farbe, gegen der sich weiße Reliefs der Legende von Peleus und Thetis abheben. Nach Aussage der prominentesten Autoritäten stammt die Arbeit aus dem ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit. Die Vase wurde 1582 unter einer Grabkammer des Monte del Grano, zwischen Rom und Frascati, entdeckt, kam vorerst in den Palazzo Barberini und wurde sodann von Sir William Hamilton gegen Ende des 18. Jahrhunderts erworben. Im Jahre 1785 aber ging sie in den Besitz der Herzogin von Portland über, wurde dann 1810 als Leihgabe ins British Museum überführt. Daselbst wurde im Jahre 1845 das noch unbeschädigte Stück von einem Geisteskranken zerschlagen. Selbst in ihrem heutigen Zustand aber zählt die Vase zu den kapitalsten Kunstobjekten des Museums, und sollte sie, wie mehr als wahrscheinlich ist, bei der Auktion in andere Hände übergehen, wird der Verlust für das Museum unersetzlich sein. K. T. P.

KÖLN

Bemerkenswertes Geschirrporzellan aus der Frühzeit Meißens kommt in der dreitägigen Auktion zum Angebot, die Lempertz für den 9. bis 11. April ankündigt. Es handelt sich um die

nachgelassene Kunstsammlung des Aachener Fabrikanten H. Perlia und um anderen Kunstbesitz. Unter den Meißener Frühwerken finden sich ausgesuchte Stücke der Höroldt-Zeit, einige Inkunabeln Böttgers, ferner schöne Fond-Porzellane und als bemerkenswertestes Objekt eine Schokoladetasse mit goldgehöhten Schwarzlotchinesen, ungefähr von 1720. — Sehr umfangreich ist die Abteilung der Fayencen, die sich in der Hauptsache aus Erzeugnissen der verschiedenen Delfter Fabriken des 18. Jahrhunderts zusammensetzt. Hier sind es polychrome Platten und aus polychromen Fliesen zusammengesetzte Bilder, die die Aufmerksamkeit der Sammler erregen dürften. — Gute Bildnisminiaturen aus dem 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie Dosen mit Miniaturen sind in großer Zahl vorhanden. — Erwähnt seien noch die vielen kunstgewerblichen Erzeugnisse aus Kupfer und Zinn. — Unter den alten Möbeln fallen besonders zwei prächtige Schränke auf. — Zum Schluß sei auf die große Reihe Perserteppiche hingewiesen, die sich überwiegend aus etwa 50 bis 100 Jahre alten Stücken zusammensetzt. G.

Gotischer Chippendale-Stuhl aus der Werkstatt eines Kunsttischlers aus Philadelphia, ca. 1770
Versteigerung der Reifsnyder-Sammlung vom 20. bis 27. April in den American Art Galleries, New York

MÜNCHEN

Die Sammlung von B., deren Versteigerung am 23. April durch Hugo Helbing vorgenommen wird, umfaßt von Lovis Corinth bis zu Zügel einen Teil der prominenten Künstler des 19. Jahrhunderts.

Lovis Corinth ist mit einem »Blumenstilleben« mittleren Formates und dem »Homerischen Gelächter« vertreten. Ferner umfaßt die Sammlung mehrere Werke von Max Liebermann, von Leibl das Bildnis der Frau Rieder, Arbeiten von Feuerbach (»Römerin«), G. Kühl, zwei Stilleben von Schuch, ein Hafenbild von Slevogt, einen »Spaziergang« von Spitzweg, charakteristische Arbeiten von Thoma, Trübner, F. von Uhde, Defregger u. a.

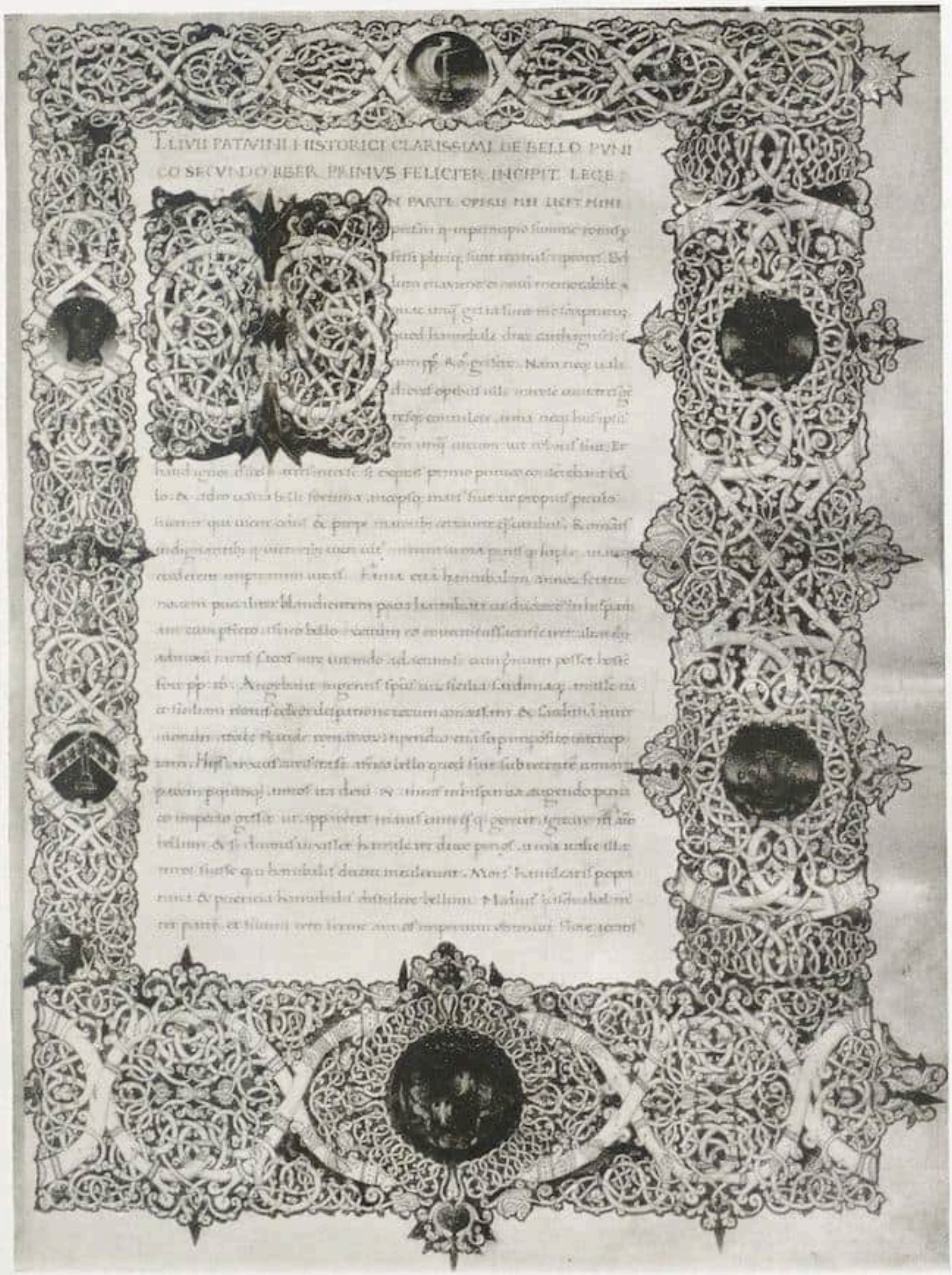
Der Katalog gibt auf 32 Lichtdrucktafeln die Hauptwerke wieder.

Die Ausstellung dieser Werke findet zuerst in Berlin in der Filiale von Hugo Helbing, Mathaeikirchstraße 12, in der Zeit vom 5. bis 9. April statt. G.

DIE VERSTEIGERUNG SCHILLER

Antiker Schmuck und antike Gläser, noch vor einiger Zeit ein wenig beachtetes Gebiet des Sammlers, haben bei der Versteigerung der Antikensammlung Schiller, die am 19. und 20. März bei Lepke stattfand, bemerkenswerten Erfolg gefunden. Deutsche und französische Händler, einige wenige deutsche Sammler und Museen stritten sich um die Hauptstücke der Sammlung, die insgesamt die respektable Summe von 500 000 Mark erreichte. Einige der beachtlichsten Preise seien hier mitgeteilt: Von dem Goldschmuck brachte der große Fingerring (Nr. 30) mit dem aus einer geprägten Goldmünze ausgeschnittenen Kopf des Kaisers Alexander Severus 3000 Mark; die beiden Armreife mit den Gänseköpfen aus hellenistischer Zeit 4000 Mark; den gleichen Preis erzielten die Armreife mit Schlangenköpfen (Nr. 87), während der Armreif mit Schlangenköpfen und der Büste einer Göttin, eine ägyptisch-griechische Arbeit mit 3400 Mark einen Käufer fand; eine etruskische Fibel, 7. Jahrhundert v. Chr., 3500 Mark. Für die große Gürtelschnalle aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. gab das Berliner Antiquarium 21 000 Mark; die große granulierte Goldperle, die früher in der zweiten Sammlung Gans war, wurde mit 5200 Mark zugeschlagen. Den höchsten Preis der Versteigerung brachte der Gesamtfund der phönizischen zwei Kronen mit dem großen Fingerring, der für 110 000 Mark in den Besitz der Galerie Bachstitz überging. Dieselbe Kunstsammlung kaufte auch den Halsschmuck mit gerahmten Münzen als Anhängern für 48 000 Mark. Eine Halskette mit Goldperlen und Smaragden kam auf 4500 Mark, eine zweite mit Goldgliedern und Smaragden aus hellenistischer Zeit auf 6000 Mark.

Die Glasgefäße von guter Erhaltung waren nicht weniger gesucht. Eine ägyptische linsenförmige zweihenklige Flasche (Nr. 164) wurde bei 7000 Mark, ein Salbtöpfchen mit in allen Farben



Prachtseite aus einer italienischen Pergament-Handschrift: Livius, »De bello Punico«
Mit dem Wappen des Lionello d'Este, datiert 1450

Aus der Versteigerung bei Paul Graupe, Berlin, am 15. und 16. April

Joerg Breu Federzeichnung. Ulysses-Szene
Aus der Versteigerung bei Paul Graupe, Berlin, am 17. April

schillernder Iris bei 4200 Mark, die beiden Millefiorischalen bei je 14000 Mark, das Salbfläschchen aus Antiochia (Nr. 315) bei 19000 Mark zugeschlagen. S.

VERSTEIGERUNG VON FARBSTICHEN IN LONDON

Am 18. bis 20. März gelangte bei Sotheby eine hochwichtige Sammlung von Farbstichen zur Versteigerung, die zwar anonym ausgeschrieben wurde, jedoch mit Bestimmtheit mit der von Baron van Zuylen in Lüttich zusammengebrachten Kollektion zu identifizieren ist. Sie umfaßte nicht weniger als 360 Nummern, fast durchweg erster Qualität, und der Gesamtertrag erreichte die ansehnliche Summe von £ 29714. In der Hauptsache waren die französischen Scènes Galantes der Vor-Revolutionszeit vertreten. Höchstpreise erzielte am ersten Tag der Vente namentlich P. L. Debucourt: L'Oiseau Ranimé (£ 1350); La Noce au château (£ 700); Les Deux Baisers (£ 2000). Am folgenden Tag standen im Mittelpunkt des Interesses die nach Lavreince von Janinet gestochenen Blätter. Ein herrlicher Abdruck der Joueuse de Guitare stieg auf £ 2500 und fiel der Firma Colnaghi zu. Ebenfalls erzielten große Preise die Blätter L'Aveu Difficile (£ 720); La Comparaison (£ 1675); L'Indiscretion (£ 840) u. a. m. Auch auf eine schöne Gouache-Zeichnung von Lavreince wurde am Schluß der Vente geboten. Diese brachte £ 1150 (F. Sabin), ein den Stichen gegenüber vergleichsweise geringer Betrag. K. T. P.

MEISTER DES HOLLÄNDISCHEN INTERIEURS

Am 12. April eröffnet die Galerie Dr. Schäffer eine jener in Berlin leider sehr seltenen Ausstellungen, die ein bestimmtes Thema der älteren Kunstgeschichte zur Diskussion stellen und mit Unterstützung speziell der in Privatbesitz befindlichen Werke besonders reizvoll umreißen. Man erinnert sich bei dieser Gelegenheit der vor zwei Jahren an der gleichen Stelle stattgehabten Ausstellung »Das vlämische Landschaftsbild«, die einen starken Eindruck hinterließ und erstmalig viele bis dahin unbeachtete Werte herausstellte. Etwas Ähnliches wird man auch der kommenden Veranstaltung voraussagen dürfen, die nicht nur von den Hauptmeistern wie Steen, P. de Hooch, Terborch, Metsu, Maes bedeutende Stücke bringt, sondern mit Nachdruck auch auf kleinere Künstler hinweist, die in bestimmten Arbeiten in nichts hinter den Großmeistern zurückstehen. In diesem Zusammenhang sei beispielsweise auf jenes Bild des A. Duck verwiesen, das wir als besondere Kostprobe in farbiger Reproduktion dem Heft voranstellen. Über die Ausstellung, an der sich In- und Ausland, Privatsammler und öffentliche Galerien beteiligt haben, wird im nächsten Heft noch eingehend besprochen werden. B.

ENGLISCHE AUSSTELLUNGSPROJEKTE

Nach Schluß der holländischen Ausstellung hat man in London mit den Vorbereitungen für eine italienische Ausstellung von gleichem Ausmaß und gleicher Bedeutung begonnen. Ein englisch-italienisches Komitee ist dabei, sich Leihgaben aus öffentlichen

Schweizer Scheibe

Aus der Versteigerung der Sammlungen Wertheimer und Dr. König bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., am 16. April

und privaten Sammlungen zu sichern und es wird erwartet, daß durch die Unterstützung der Museen und Sammler eine große Anzahl von Meisterwerken im nächsten Jahre den Weg nach London finden wird.

Für den Herbst bereitet ein englisch-belgisches Komitee als Erwiderung für die große flämische Ausstellung, die vor zwei Jahren in London stattfand, eine umfassende Ausstellung englischer Malerei des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts vor. Sie wird im Oktober im Palais des Beaux Arts in Brüssel stattfinden und bedeutende Beispiele der Kunst des Gainsborough, Reynolds, Romney, Raeburn, Lawrence, Constable, Turner, der Präraffaeliten Burne-Jones, Rossetti und Whistlers zeigen. Eine Kollektion von Miniaturen und Aquarellen soll der Schau angeschlossen werden. S

ALTE KUNST AUS RHEINISCHEM PRIVATBESITZ

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf bereitet zur Feier seines hundertjährigen Bestehens mit Unterstützung des Städtischen Kunstmuseums eine Ausstellung alter Malerei aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz vor, die vierte dieser Art in einem Zeitraum von zehn Jahren. Mit den Vorarbeiten, die seit einiger Zeit im Gange sind, ist der Kustos am städtischen Kunstmuseum Dr. Walter Cohen, der seine bewährte Kennerschaft auch diesmal in den Dienst der Ausstellung stellte und der Geschäftsführer des Kunstvereins beauftragt. Die Ausstellung soll am 1. Juni, dem Jubiläumstag des Vereins, eröffnet werden und wird bis zum 15. Juli dauern. n

DETROIT

Das Detroiter Institute of Arts veranstaltet, wie wir erfahren, eine van Dyck-Austellung, über die wir noch ausführlich berichten werden. h

KANDINSKY IN PARIS

In der Galerie Zak fand kürzlich eine Kollektivausstellung von Wassily Kandinsky statt, die 64 Aquarelle aus den Jahren 1925—28 vereinigte. Die Ausstellung hat in Pariser Künstler- und Sammlerkreisen ungewöhnliches Interesse gefunden, mehrere Blätter gingen in den Besitz bekann-

ter Sammlungen, z. B. Alphonse Kann, über. Die Ausstellung befindet sich jetzt auf einer Tournée durch Holland und Belgien. n

NEW YORK

Dr. Otto Burchard hat soeben unter der Firma Otto Burchard & Co., Inc. in New York (13 East 57th Street) eine Galerie eröffnet, die sich ähnlich wie das Berliner Haus vorwiegend mit früher chinesischer Kunst befaßt. Über diese für den Kunstmarkt wichtige Tatsache wird unser New Yorker Mitarbeiter im Einzelnen noch berichten. B.

J. P. HESELTINE †

Am 2. März ist der bekannte Sammler Mr. John Postle Heseltine im Alter von 86 Jahren aus dem Leben verschieden. Seit 1893 ein aktiver trustee der National Gallery, auch als ausübender Künstler, namentlich als Radierer, erfolgreich tätig, war das Dasein Heseltines vor allem der Kunst gewidmet. Neben Malcohn, Rodrigues und einigen anderen zählte er zu den passioniertesten und weitsichtigsten Sammlern seiner Generation. Der Schatz seiner Handzeichnungen alter Meister war einer der wichtigsten, der in neuerer Zeit zusammengetragen wurde. Den Hauptteil freilich mußte er einige Jahre vor Kriegsausbruch veräußern; er ging vorerst in den Besitz der Kunsthandlung Colnaghi über, bildete später den Grundstock der unvergleichlich reichhaltigen Sammlung Mr. Henry Oppenheimers in London. Zu öffentlicher Versteigerung gelangte aber eine hoch wichtige Kollektion von Rembrandt-Blättern, bei deren Auswahl die Kennerschaft Heseltines sich besonders gezeigt hatte. Sein Kunstsinn war indes von erfreulicher Weitherzigkeit, und neben der holländischen Schule pflegte er nicht minder eifrig die italienische und altdeutsche. Der berühmte Hirschkäfer Dürers war ehedem eine der Hauptzierden seines Besitzes. Bis zu seinem Lebensende war Heseltine trotz seines hohen Alters rüstig und arbeitslustig, und neben seiner Tätigkeit für die National Gallery pflegte er viel in der Graphischen Sammlung des British Museums zu forschen und zu kopieren. K. T. P.

BOERNER-KATALOGE

Neben den großen Auktionskatalogen zu den Maiversteigerungen in Leipzig versendet C. G. Boerner zwei illustrierte Lagerkataloge, die nur eine Auswahl aus den Beständen der Firma betreffen, aber durch die Qualität des beschriebenen Graphikmaterials von besonderer Bedeutung sind. Die Liste XLIII enthält nicht weniger als 130 Originalradierungen Rembrandts, unter denen sich unter kostbaren Hauptblättern in hervorragender Qualität auch zahlreiche kleinere Radierungen zu durchaus als mäßig zu bezeichnenden Preisen finden. Aber auch unter den größeren und geschätzteren Blättern sind gute Drucke sehr vorteilhaft zu haben: so die Predigt Christi (B. 67) für 1800 M., ein vorzüglicher Abdruck des Clement de Jonghe (B. 272), von den späten Überarbeitungen, für 800 M. usw. Zu den am höchsten bewerteten Blättern des Kataloges gehören neben einigen Landschaftsradierungen der Triumph des Mardochäus (B. 40), Jesus mit seinen Eltern vom Tempel heimkehrend (B. 60), der heilige Hieronymus in bergiger Landschaft (B. 104) und ein prachtvoller Abdruck des Ephraim Bonus (B. 278). Der Katalog XLIV publiziert in fast 140 Nummern französische und englische Farbstiche, Linienstiche und Schabkunstblätter des 18. Jahrhunderts, unter denen sich einige gesuchteste Kostbarkeiten befinden. So heben wir hervor: die herrlichen Pendants nach Morland: A Tea Garden, St. James Park, in prachtvollen Abdrucken in Farben; ebenso: The Effects of Extravagance and Idleness, The Fruits of early Industry and Oeconomy, nach demselben; die Gegenstücke von Knight: The Landlords Family, The Tenants Family, in Farben gedruckt, von prachtvoller Qualität, mit vollen Rändern; eine Anzahl brillanter farbiger Blätter von Bonnet, ferner beste Schabkunstblätter nach Reynolds sowie farbige Sportblätter nach Pollard. G.

DER KATALOG DER LEIBL-AUSSTELLUNG

über die an anderer Stelle zu lesen ist und die in Kürze in der Berliner Akademie eröffnet wird, erschien im Verlag Bruno Cassirer und ist mehr ein Leibl-Buch als ein Ausstellungskatalog. Außer der genauen Beschreibung der 244 Nummern enthält die Veröffentlichung ein Vorwort von Max Liebermann, einen Beitrag des Kölner Museumsdirektors Ernst Buchner unter dem etwas gesucht klingenden Titel »Von den überpersönlichen Bindungen der Kunst Leibls« und zwei wichtige und formvollendete Aufsätze Emil Waldmanns über »Leibls Geltung« und »Zu Leibls Zeichnungen«. Der Anhang bringt 95 einseitig gedruckte Tafeln nach den Gemälden und Zeichnungen des Künstlers. Es ist anzunehmen, daß die Großzügigkeit, mit der die Galerie Matthiesen die finanzielle Durchführung der Kölner und der Berliner Ausstellung gestützt hat, ebenso diesen in jeder Art vorbildlichen Katalog ermöglichte. n

EIN BILDNIS DES GIORGIONE

Zu dem in Heft 4 erschienenen Beitrag von Raimond van Marle bittet der Verfasser den folgenden Hinweis nachtragen zu dürfen:
Von dem Bildnis der Sammlung Goudstikker gibt es eine spätere, wenig schöne, aber große Wiederholung in der Akademie von Venedig unter der Nummer 299. Auch hier ist nicht angegeben, wen das Bild darstellt. Es kam in die Galerie durch die Erbschaft Renier. Offiziell wird das Bild in der Akademie der Schule des Moretto zugeschrieben.

Jan Miense Molenaer — Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin — Drei lustige Kinder

DIE MEISTER DES HOLLÄNDISCHEN INTERIEURS

VON ALFRED SCHARF

Zweifellos ist durch die holländische Ausstellung in London das Interesse für die holländische Malerei wieder stark angeregt worden. Wer die zahllosen Besucher sah, die sich in den Sälen drängten, der hatte den Eindruck, daß zu Unrecht die holländische Malerei als unmodern abgetan wurde. Sie hat, seitdem Burger-Thoré und Fromentin, nicht zu vergessen Goethe, ihr Lob gesungen haben, ihr Publikum gefunden. Sieht man von Rembrandt ab, dessen Kunst — trotzdem sie fest im holländischen Boden wurzelt — übernational zu werten ist, dann konzentriert sich das Interesse der Sammler und Liebhaber besonders um zwei Pole, die das weite Gebiet dessen, was in Holland geschaffen wurde, abgrenzen: die Landschaft und das Sittenbild.

Merkwürdigerweise fand die Landschaft in London nicht die Vertretung, die ihr innerhalb der holländischen Kunstentwicklung gebührte. Das liegt vielleicht daran, daß der heutige Geschmack, stark auf das Stoffliche und Koloristische gerichtet, in dem meist farbig gebundenen Landschaftsraum wenig Wesensverwandtes findet. Dagegen ist das Sittenbildliche, gleichsam als biographisches Dokument, dem allgemeinen Interesse nahe gerückt. Es war in London bei Terborch und Jan Steen, bei Vermeer und Pieter de Hooch zu finden, in der Auswahl gegenüber der gesamten Produktion eng begrenzt, dafür aber mit den hervorragendsten Leistungen vertreten.

Es gehört Mut dazu, was in London einmalig schien und gewiß auch einmalig war, wiederholen oder variieren zu wollen. Das kann nur geschehen, wenn wichtige Gründe

Willem Cornelisz Duyster — Elegantes Paar

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

für die Wiederholung sprechen. Die Galerie Dr. Schäffer hat es trotzdem unternommen, noch einmal die Meister des holländischen Interieurs vorzuführen und den Rahmen der Auswahl weiter gespannt als es in London geschehen ist. Mehr als hundert Bilder aus deutschem und ausländischem Museums- und Privatbesitz und aus den eigenen Beständen der Firma, ergänzt durch Stücke aus dem Kunsthandel, sind zusammengebracht worden und ergeben im Ganzen ein geschlossenes Bild der Entwicklung. Nicht mehr liegt der Schwerpunkt auf den wenigen großen Namen, sondern auf der Breite der künstlerischen Produktion, die vom Soldaten- und Bauernstück zum bürgerlichen Sittenbild führt. Andererseits werden die Meister des holländischen Interieurs in ihren Werken gezeigt, was nicht ausschließt, daß auch ihre Exterieurs ausgestellt wurden.

Leider haben sich nicht alle Pläne verwirklichen lassen. Vermeer, in London mit zwölf seiner Arbeiten repräsentiert, ist zwar nur mit einem Bild vertreten, aber es gereicht der Braunschweiger Galerie zu besonderem Ruhm, daß sie grade diesen, Vielen noch unbekannten Vermeer nach Berlin entliehen hat. Im übrigen bleibt bei den anderen wesentlichen Meistern keine charakteristische Seite ihrer Kunst unbelegt, vielmehr geben sie ein getreues Abbild dieser typisch holländischen Malerei.

*

Willem Kalff

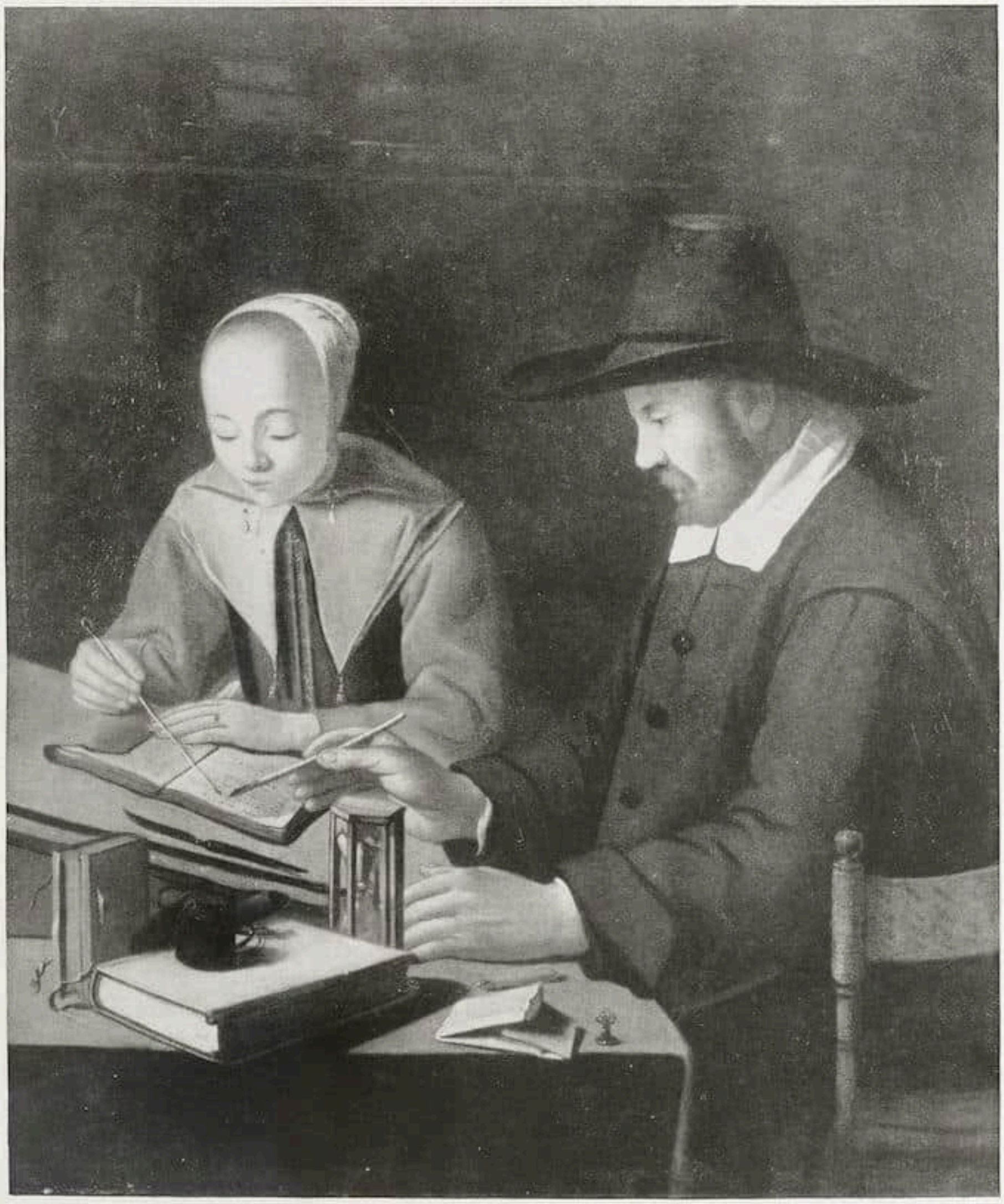
Frau am Brunnen

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

Hendrick van der Burgh — Kartenspielendes Paar

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

Wie die Landschaft in allen Formen und Perspektiven geschildert wird, so auch das häusliche Leben der Menschen in den verschiedensten Klassen und bei den verschiedensten Beschäftigungen. Das 16. Jahrhundert hat noch vielfach die Wirklichkeit ins Biblische und Legendäre umgedeutet, eine Beziehung damit hergestellt, die auch Rembrandt künstlerisch verwandt hat und die bis zu einem gewissen Grade auch für seine Schule charakteristisch ist. Doch überall dort, wo die Darstellung ohne solche Projektion auftritt, erscheint das Sittenbild im wesentlichen als neue bildkünstlerische Schöpfung des 17. Jahrhunderts.



Constantyn Verhout — Leseunterricht

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

Der Vielfalt der Stoffe entspricht eine Fülle künstlerischer Probleme. Vor allem wird die menschliche Figur in eine ganz neue Beziehung zu ihrer Umgebung gebracht. Die wichtigste Aufgabe bewegt sich besonders um das Problem, die Figur in den allumfassenden Raum und als Bestandteil dieses Raumes, der eine Äußerung seines Wesens und Ausdruck bestimmbarer psychischer Funktionen ist, einzuordnen.
Noch zu Beginn des Jahrhunderts bewegen sich die Figuren wie in einem luftleeren Raum. Plastisch reliefmäßig heben sich die Figuren von den Wänden ab, unvermittelt stehen die Farben bunt nebeneinander. Doch bald sahen die Künstler die Aufgabe

Jan Steen — Das liebeskranke Mädchen

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

darin, die Existenz des Luftraumes spürbar zu machen. Das Schaffen Rembrandts kann von diesem Gesichtspunkt aus als Ringen um die Schaffung des lufterfüllten Raumes gekennzeichnet werden. Diesem Streben liegt die Beobachtung zugrunde, daß sich die plastische Erscheinung einer Gestalt nach dem Zwischenraum, der zwischen ihr und dem Auge des Künstlers liegt, ändert. Je nach dem Abstand werden die Konturen der Figur weniger scharf, verschwommener, die Details weniger erkennbar, die Farben verändert. Schritt für Schritt läßt sich an der holländischen Interieurmalerei die Eroberung des lufterfüllten Raumes verfolgen.

Jacob Ochtervelt — Die Briefleserin

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

Ist die Malerei vom Anfang des Jahrhunderts an starken Lokalfarben kenntlich, so wird das Kolorit in dieser Stilphase weniger bestimmt. Die Farben gehen Zusammenhänge und Verwandtschaften mit den Farbtönen ihrer Umgebung ein, sie schaffen Übergänge in den Helligkeiten und Dunkelheiten. Unter dem Einflusse Rembrandts findet der helldunkle Stimmungsraum bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein weite Verbreitung. Die Figuren sind wie von Luft umschlossen, die Eroberung der Luftperspektive hat Fortschritte gemacht.

Gleichzeitig mit der subtilen miniaturhaften Wiedergabe der Wirklichkeit verbindet die holländische Malerei in ihrer Blütezeit nach der Mitte des Jahrhunderts den starken sinnlichen Reiz schöner effektvoller Farben. Die Interieurmalerei speziell erzielt auf kleiner und kleinster Malfläche Farbenwirkungen von höchster Konzentration, gleichsam den Extrakt holländischer Malkultur.

*

Alle diese Phasen führt die mit sicherem Geschmack zusammengestellte Ausstellung in der Galerie Dr. Schäffer vor Augen. Das Bauernbild, ein Erbe des 16. Jahrhunderts, wird durch Brouwer und Adriaen van Ostade repräsentiert. Die lustigen Bauern des Flamen Brouwer können als Prototyp für die realistisch malerischen Bauernszenen gelten, die teils im Hause, teils in der Scheune, im Wirtshaus oder im Freien sich abspielen, teils beim Trinken, beim Raufen, beim Spielen, selten bei der Arbeit. Im Flämischen durch Teniers fortgebildet, finden sie im Holländischen eine Fortsetzung im Schaffen Adriaens van Ostade, von dem eine vollbezeichnete frühe Dorflustbarbeit in der Ausstellung zu sehen ist.

Neben dem Bauernbild beginnt in den zwanziger Jahren das Soldatenstück, das in den kriegerischen Zeitläuften des Dreißigjährigen und des holländischen Befreiungskrieges genügend Gestalter findet. Die Dirck Hals, Antonie Palamedes, Jan Duck, Simon Kick, Willem Cornelisz Duyster, Pieter Codde variierten die ewig gleichen Themen, nur unterschieden durch die Kraft künstlerischer Gestaltung immer aufs neue und versuchten sich nur selten auf anderen Gebieten. So gewinnt z. B. das in der vorigen Nummer des Cicerone farbig reproduzierte Bild des Jan Duck »Die Plätterin« dadurch Bedeutung, daß es den Künstler in seiner Spätzeit auf unerreichter Höhe und unter dem Einfluß des de Hooch zeigt. Dirck Hals und Willem Cornelisz Duyster, der übrigens jung gestorben ist, finden unter Frans Hals' Einfluß den Anschluß an das Gesellschaftsstück, das als Fortsetzung des Soldatenbildes zu betrachten ist und das in Erscheinung trat, als durch den wachsenden Wohlstand mit einer koloristisch gepflegten Bilderscheinung auch die Darstellung bürgerlicherer Stände folgte. Noch spielt die Aktivität der Personen eine wichtige Rolle, noch ist die Handlung wichtiger als die Würde des Dargestellten. Der Stutzer und Kavalier findet seinen Gestalter wie später der Bürger, das Bordeltje seinen treu nachzeichnenden Schilderer wie später die Küche und die bürgerliche Wohnstube. Bald arbeiten im Anschluß an solche Gesellschaftsmalerei des Dirck Hals im Laufe der zwanziger Jahre zahlreiche Maler in Utrecht, Amsterdam und Delft; in Haarlem Buytewech, Judith Leyster und Molenaer; Duyster, dessen elegantes Paar schon Ansätze zum stillebenhaften Nahraum zeigt, in Amsterdam; Jacob van Loo und Jan Lys von Utrecht ausgehend in Frankreich und Italien. Das Beste leisten all diese Künstler noch vor dem Erscheinen des Helldunkels.

Während Frans Hals für die Ausbreitung des »Gesellschaftsbildes« von hervorragender Bedeutung war, bezeichnet der Übergang zum bürgerlichen Sittenbild nicht nur eine neue Kompositionsform, sondern eine neue Entwicklungsstufe der holländischen Malerei, die etwa von der Jahrhundertmitte über zwei Jahrzehnte währt. Kehrten bei den Gesellschaftsmalern stets dieselben typischen Figuren und Gruppen wieder, so werden die Gestalten jetzt bildnishaft individuell gebildet; die Räumlichkeiten bekommen ein heimliches Leben, sie werden dem Beschauer geradezu nahe gerückt. Hierbei werden alle Themen von den lebhaft erzählenden Darstellungen bis zu den ruhigen Schilderungen in rein malerischer Weise behandelt. Eine Zwischenstufe geht von dem Helldunkel Rembrandts aus und bevorzugt ein- und zweifigurige Darstellungen von Personen bei Tätigkeiten in engbegrenztem helldunklem Stimmungsraum. Als Beispiele mögen der Violinspieler von Gerard Dou, die Köchin in der Küche und die Frau am Brunnen von

Jacobus Vrel — Frau am Kamin

Ausgestellt in der Galerie Dr. Schäffer, Berlin

Willem Kalff, der Goldwäger und der Herr am Schreibtisch von Cornelis de Man, die schöne 1655 datierte Darstellung von Mutter und Kind von Nicolaes Maes, und die Arbeiten der Nachfolger dieses Kreises Willem van Mieris, Godfried Schalcken und Adriaen van der Werff gelten.

Der Hauptakzent der Ausstellung liegt aber auf dem Schaffen einer Gruppe mehr selbständiger Maler, die den Höhepunkt der holländischen Interieurmalerei überhaupt bezeichnen: Terborch, Metsu, Pieter de Hooch, Jan Steen. Terborch ist mit dem Frühwerk einer Wachtstube vertreten, die ähnlich den Exemplaren in Bremen und London unter dem Einfluß des Willem Duyster entstanden sein dürfte. Aus späterer Zeit ist die bekannte Lautenspielerin aus Kassel zu finden, die durch raffinierte Farbenharmonie und graziöse Zeichnung der an sich unbedeutenden Szene zu fesseln weiß. Ebenso kann man in der Ausstellung an den Werken Pieter de Hoochs seine Entwicklung von den Helldunkelwirkungen künstlicher Beleuchtungseffekte, wie sie sich bei dem Bilde der Sammlung de Groot mit der jungen Frau mit Kavalieren beim Wein ausspricht, bis zu den späteren erstaunlich feinen Beobachtungen des Sonnenlichts und seiner Schattenwirkungen im Zimmer, die Bezahlung aus der Sammlung des Marquis of Bute sei hier genannt, verfolgen. Metsu, gröber als Terborch, von spröder Stofflichkeit und Formgebung, ist mit dem kleinen Bildchen der Lautenspielerin, einer Frau am Spinnrocken und einem repräsentativen Selbstbildnis gut vertreten. Gleichsam als Gegenspiel zu allen anderen holländischen Genremalern kann Jan Steen gelten. Fesselnd durch die Drastik seiner Erzählung und durch die Trefflichkeit seiner Charakteristik, weiß er das Leben und Treiben des holländischen bürgerlichen Mittelstandes in unerschöpflichen Variationen zu erzählen. Die Ausstellung zeigt ihn mit der kranken Frau des Leipziger Museums, mit dem liebeskranken Mädchen, das früher in der Sammlung James Simon hing, und mit einer derben Wirtshausszene von der besten Seite.

Im Anschluß an die Delfter Meister Vermeer und Pieter de Hooch, früher auch häufig mit ihnen verwechselt, haben Esaias Boursse, Hendrick van der Burgh und Jacobus Vrel gearbeitet. Die Beschaulichkeit ihrer Straßenbilder und Interieurs, die durch starke perspektivische Verkürzung des Raumes, durch ein kühles auf Braun gestimmtes Kolorit und durch das stillebenhafte Beiwerk der Hausgeräte auffallen, trägt schon die Zeichen der künstlerischen Erstarrung an sich. Es ist der gleiche Zug, der den Kleinbürgermalern Quiringh van Brekelenkam, Jacob Ochtervelt und dem nur noch mit einem Bilde in Stockholm bekannten, um 1663 tätigen Figurenmaler Constantyn Verhout anhaftet.

Abb. 1. Hauptgebäude der Universität auf dem Skopusberg, oberhalb Jerusalem

DAS GRAB DES NIKANOR

VON M. Y. BEN-GAVRIËL (Jerusalem)

Die Jerusalemer Universität ist wohl eine der interessantesten Hochschulen der Welt. Nicht allein deswegen, weil sie die einzige hebräische Universität ist, sondern auch im Hinblick auf ihre einzigartige Lage. Nicht in der Stadt Jerusalem liegt sie, sondern oben auf der Spitze des Har hazofim, jenes neben dem Ölberg gelegenen Berges, der einst das Feldlager des Titus trug, von wo aus er die Stadt berannte. Das Hauptgebäude und ein paar Nebengebäude in ansprechendem, sich der Landschaft anschmiegendem Stil gehalten, sind fertig, an dem mächtigen Haus der Bibliothek baut man noch und an diesem und jenem Institut. Aber der Gesamteindruck ist, schon der geographischen Situation wegen, überwältigend. Wilde Gärten, stille Höfe mit Blumen und mit Steinen, von denen jeder ein paar tausend Jahre Geschichte hinter sich hat und über allem die heiße, klare Luft unter der Sonne des Ostens in einer Gartenoase auf einem Wüstenberg mit dem Blick auf die Kuppeln Jerusalems und auf die Einöden der Wüste Juda bis zum Toten Meer und dem Jordan. Wäre aber dies alles nicht, selbst dann wäre die Universität, rein äußerlich schon, interessant genug, denn es gibt wohl kaum eine Hochschule, die in ihren Höfen Gräber hat, ganze Grabsysteme von ungeheurem historischen Wert, Zeugen aus der Geschichte des Volkes, das mit dem Bau seiner Universität bewußt an eine längst verschollen gewähnte Vergangenheit wieder anknüpft.

Das eine Grab, das Grab der Familie eines sonst unbekannten Mannes namens Amram — dieses Namens wegen wohl dem Priestergeschlecht zugehörig — der in der Zeit vor der Zerstörung des Tempels durch Titus gelebt haben dürfte, wurde bei der Anlage des Maschinenhauses entdeckt. Es wurde so gelassen, wie es gefunden wurde, darüber aber wurde das Maschinenhaus — wohl das merkwürdigste Maschinenhaus der Welt — aufgebaut. — Das Amram-Grab ist ein typisches jüdisches Schachtgrab, zu dem man über eine Stiege gelangt. Ein kleiner Vorraum, von dem ein paar Schächte abzweigen, in die man die Toten — ohne Sarg, hie und da unter Beigabe einiger

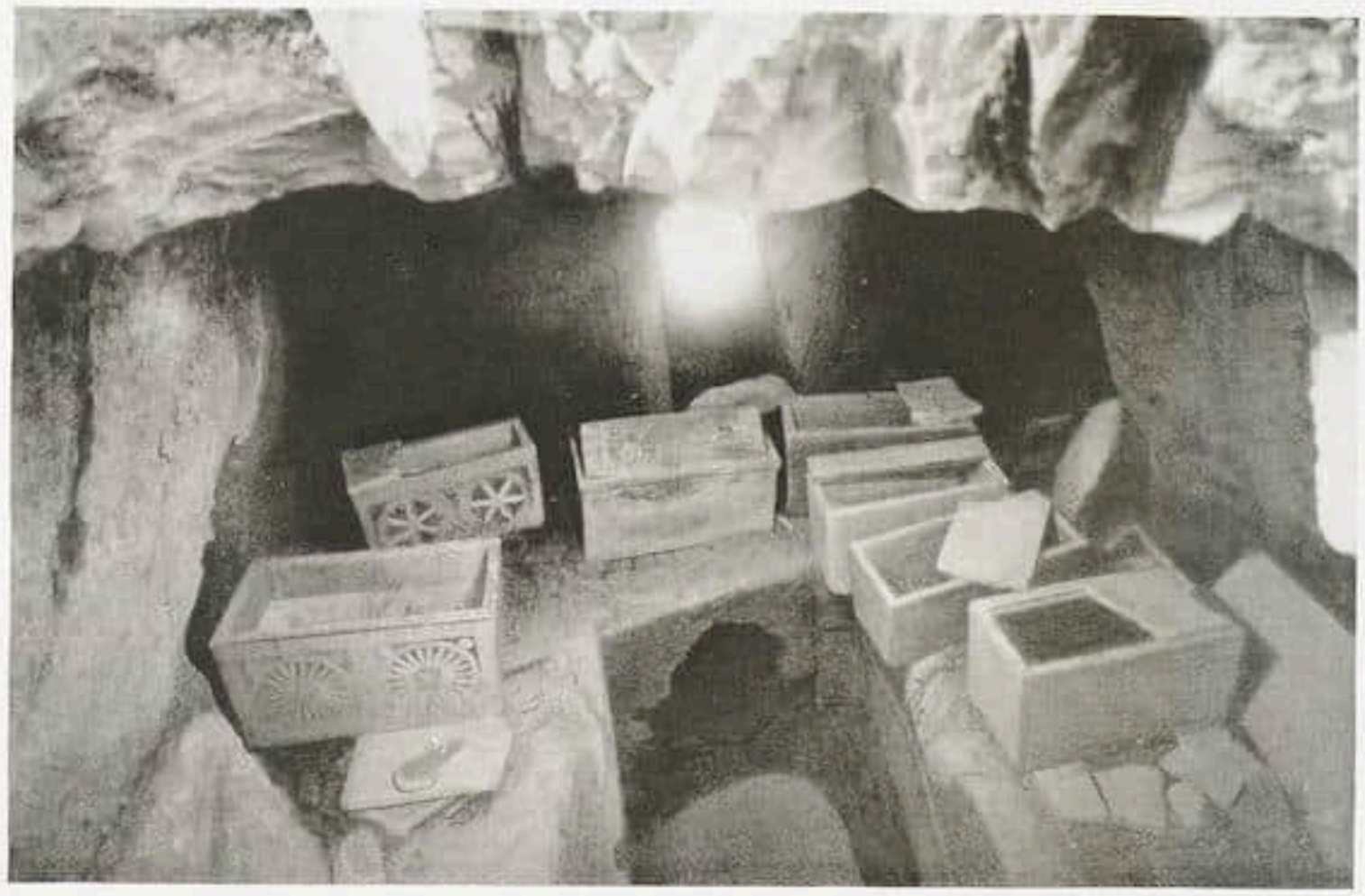


Abb. 2. Grab der Familie Amram Photo: J. Schveig, Jerusalem

Zwei der Ossuarien mit Schmuck versehen. Die Ornamente tragen noch Farbspuren. Der mittlere Knochenkasten ist bemerkenswert durch den Deckel und das primitiv eingeritzte Muster.

kleiner Schmuckstücke oder anderer kleiner Dinge aus Ton — hineinschob. Nach ein paar Jahren nun, wenn ein neues Familienglied starb, und man den Platz benötigte, wurden die Knochenreste in einen kleinen Steinsarg, sogenannte Ossuarien, gesammelt, die mit anderen gleichartigen in einer Höhle unter den Schächten, für alle Ewigkeit deponiert wurden. Eine Anzahl solcher, etwa 80 cm langer und zwei Handspangen hoher Ossuarien wurden gefunden. Fünf Seiten dieser kleinen Särge sind glatt, während die sechste, die Vorderseite, kunstvoll eingemeißelte Verzierungen, meist in Form von Rosetten, Kelchen oder stilisierten Lilien, auf einem, wie Farbreste bezeugen, roten Hintergrund trägt. Auf die Verewigung des Namens des Toten wurde anscheinend wenig Wert gelegt. So finden wir nur auf zwei der mit Knochenstaub- und Splittern gefüllten Ossuarien, auf der Rückseite, flüchtig, unbeholfen und kunstlos eingekratzt, in Kursivschrift den Namen Amram.

Weit interessanter, schon wegen der Weitläufigkeit der Anlage und aus historischen Gründen ist das andere, einen Steinwurf vom archäologischen Institut der Universität gelegene Grab des Nikanor. Wer war Nikanor? Verschiedene Stellen im Talmud berichten es: ein reicher, immens reicher, sehr frommer Jude aus Alexandrien, der ein Tempeltor gestiftet hat. Kein einfaches Tor, sondern eines, von dem Josefus Flavius berichten kann: ». . . . sah man das östliche Tor des inneren Vorhofes, das doch von Erz und ungeheuer schwer war, so daß zwanzig Mann es nur mit Mühe abends schließen konnten, und das von eisenbeschlagenen Balken gehalten wurde und Riegel hatte, die tief in die aus einem einzigen Steinblock gearbeitete Schwelle eingelassen wurden . . .« Und an einer anderen Stelle: ». . . eines der Tore war sogar von korinthischem Erz und übertraf die versilberten und vergoldeten ganz bedeutend an Wert . . .« Wie die Spende dieses Nikanor, dessen Reste aus dem Lande entführt und ins Britische Museum nach London gebracht wurden, die historische Kontinuität seines Namens gesichert hat, so läßt auch die Grabanlage auf großen Reichtum des Mannes schließen. Ein breiter, etwa zwanzig Schritt langer Vorhof — auf dessen rechter Seite, drei aus byzanthinischer Zeit stammende, oberflächlich gearbeitete Gräber gefunden wur-

den — in dem die Reste von drei mächtigen Säulen auf eine großartige Überdachung schließen lassen, entläßt vier Eingänge in die Erde hinein. Betritt man einen derselben, dann findet man sich in einer kleinen Halle, deren Boden ein Bankgrab aufweist, also einen senkrechten Schacht, kein Schiebegrab, was darauf schließen läßt, daß hier die Toten definitiv begraben wurden. Dafür spricht auch die großartige, sich über etwa 770 qm erstreckende Weitläufigkeit der Anlage dieses Familiengrabes, das ein kommunizierendes, labyrinthartiges, durch drei Etagen bis viereinhalb Meter unter die Erdoberfläche dringendes System von mehr als 50 Einzelgräbern darstellt. Dennoch scheint sich diese gigantische Grabanlage für die anscheinend sehr ausgebreitete Familie schließlich als zu klein erwiesen haben, denn wir finden auch ein paar größere Grabkammern mit Schachtgräbern[1].

Daß dieses — vor ein paar hunderten Jahren zum Teil geplünderte — Familiengrab das des Nikanor darstellt, ist einwandfrei erwiesen worden, als man den Steinsarkophag des Stifters fand, der in unumstößlich klaren Worten durch eine einfache Inschrift verkündet: »Knochen des Nikanor, des Alexandriners, der das Tor machte«. Zeichen einer merkwürdigen Sicherheit, daß die Jahrtausende später wissen werden, welches Tor damit gemeint ist. Oder soll es ein Zeugnis für den Jüngsten Tag sein? Der Mann, der das Tor machte. Damit ist seine geschichtliche Bedeutung ein für allemal festgelegt und wenn er selbst auch heute im Britischen Museum ruht, pietätlos der ihm angestammten Erde entrissen, kündet eine Allee von Tamarisken, die Schederat nikanor, die vom mathematischen Institut zu seinem Grab führt, von seiner Tat, das großartigste Tor des Tempels gespendet zu haben.

Ich stehe mit Dr. Sukenik, dem Archäologen der Universität und Entdecker der sogenannten Dritten Mauer von Jerusalem, am Ende der Nikanor-Allee, und blicke auf die Stadt Jerusalem. Eine Stadt, wert eines grandiosen Nikanor, eine Stadt, die es selbstverständlich macht, daß sich in ihr ein Privatmann durch eine steinerne Visitenkarte mit neun Worten, flüchtig hingekritzelt, ganz nonchalant, so von oben herab, der Ewigkeit versichern konnte.

[1] Leider war es dem Verfasser nicht möglich, gerade von dieser Anlage ein Photo beizubringen.
Die Red.

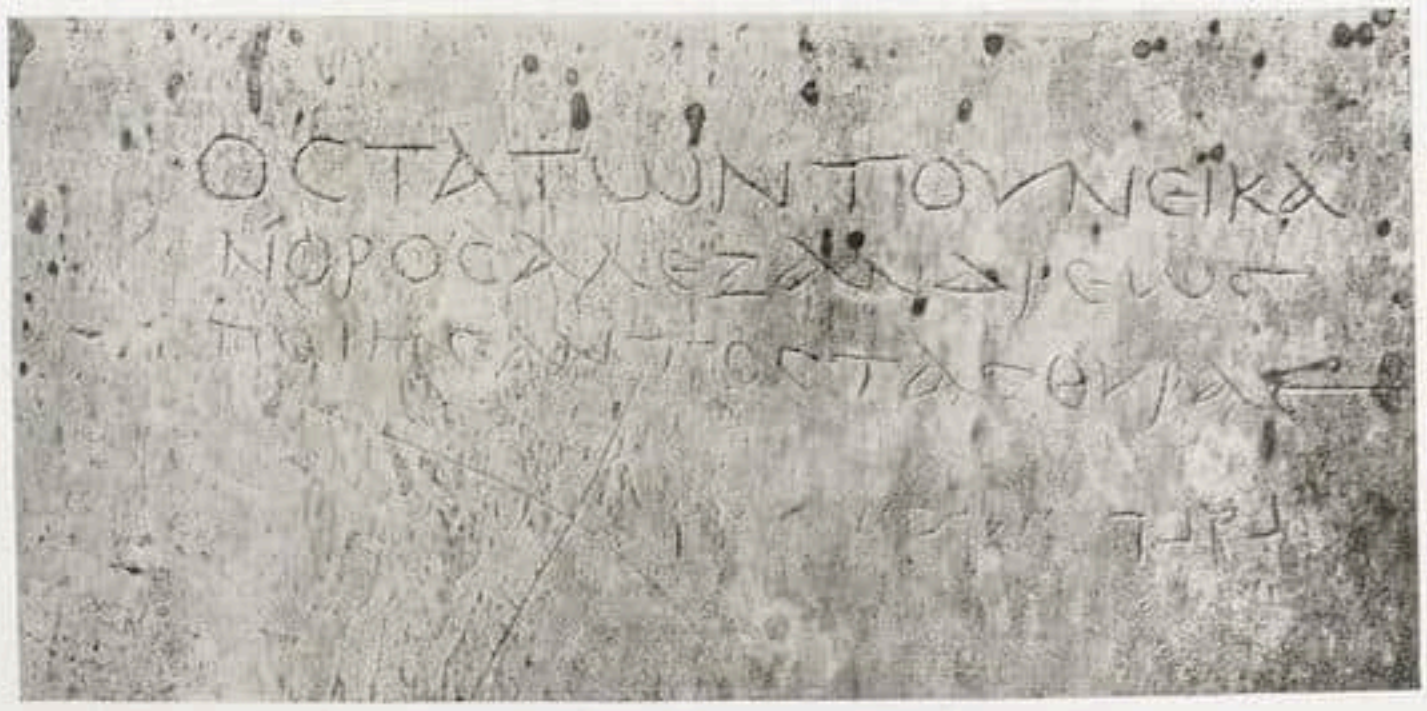


Abb. 3 Ossuarium des Nikanor

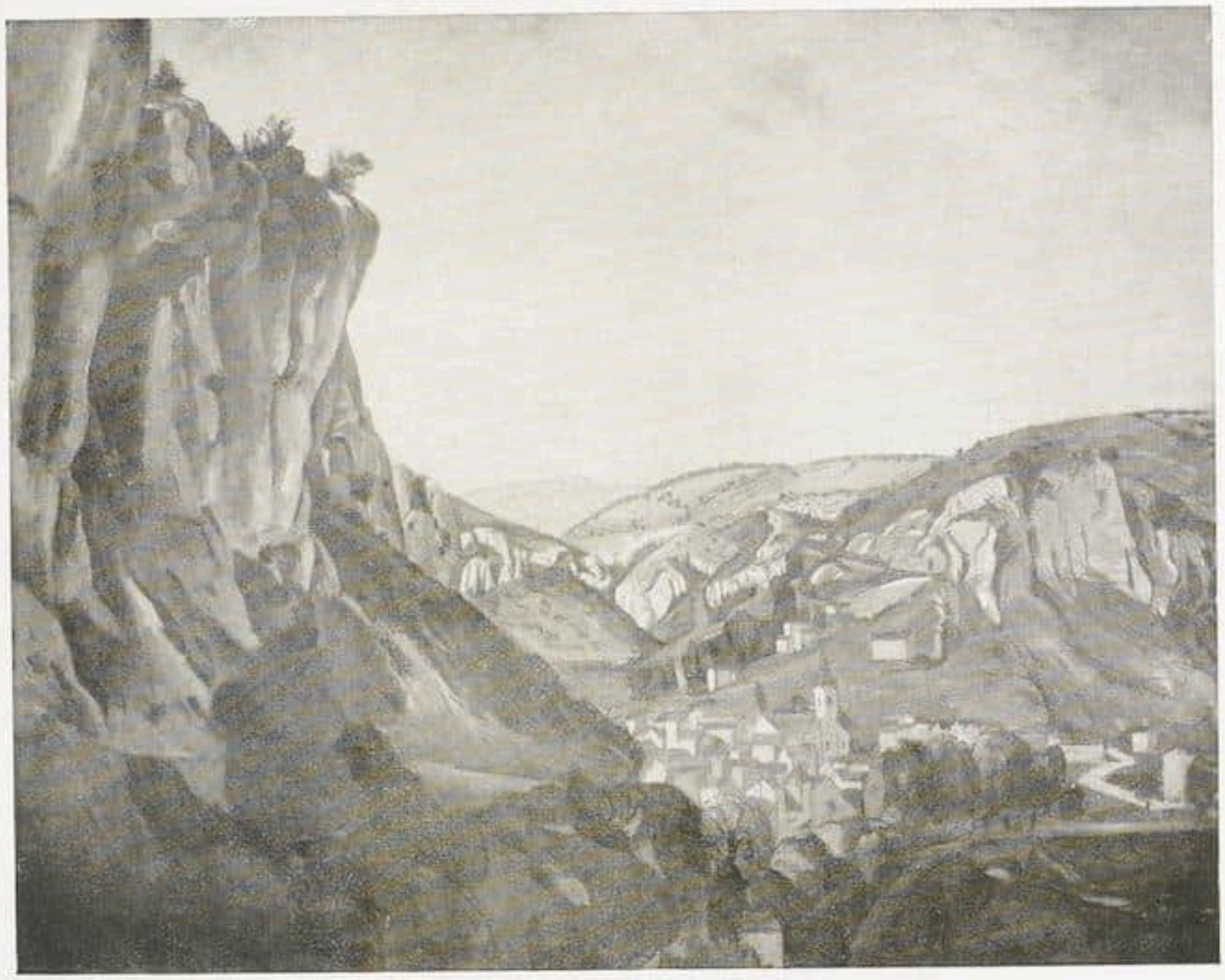
Derain — Frau mit Perlenkette. Öl. 1928
Sammlung Etienne Bignou, Paris

ANDRÉ DERAIN

VON GEORG BIERMANN

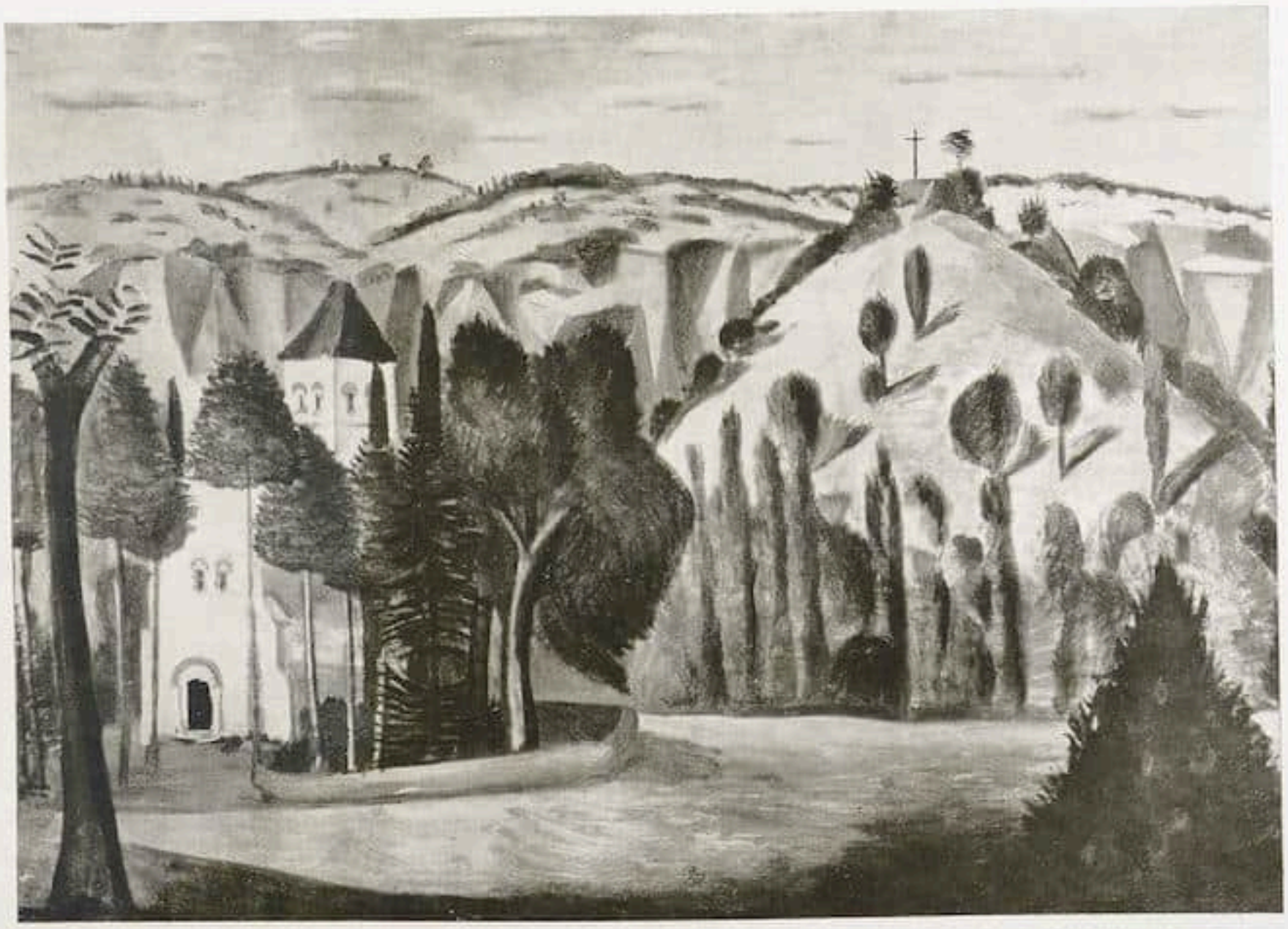
Die Galerie Flechtheim-Berlin, deren Ausstellungen seit langem zu den wichtigsten Tatsachen der überaus lebendigen deutschen Kunstpropaganda gehören, zeigt zum zweiten Mal in ihren schönen Räumen am Lützowufer das Werk des Franzosen, das wir 1922 zuerst an der gleichen Stelle sahen. Manches von früher her bekannte Bild wird auch diesmal gezeigt; viel Neues — zumal aus den letzten Jahren — ist hinzugekommen. So manches Hauptwerk mußte leider fehlen, weil es längst in amerikanischen Privatbesitz eingegangen ist oder auch bei französischen Sammlern leider nicht auszuleihen war. Das ist an sich bedauerlich, wenn auch den Umständen nach erklärlich. An Flechtheims schöner Besessenheit, auch diesen Derain so großartig und vollblütig als nur möglich vorzustellen, darf nicht gezweifelt werden. Wir sind ihm auch für diese Ausstellung dankbar, die — ungeachtet aller Lücken — trotzdem eine der interessantesten ist, die man seit Wochen in Berlin sehen kann.

Vorausgeschickt sei, daß die europäische Konsolidierung, anders als damals im Jahr 1922, wenigstens im Künstlerischen eine gottlob längst vollzogene Tatsache bedeutet. Damals kam der Franzose Derain sozusagen als erster künstlerischer Nachkriegsrepräsentant nach Berlin und die Begegnung mußte verblüffen. Wir haben darüber seiner Zeit an der gleichen Stelle, in einem ebenfalls illustrierten Aufsatz des »Cicerone« berichtet und versucht, angesichts dieser ersten Frühlingsbotschaft im Sinne des künstlerischen Europas das Gegensätzliche zwischen französischem und deutschem Wesen aufzuzeigen. Unser Appell nannte die gegenseitige Durchdringung beider Völker als das erstrebenswerte Ziel im Geiste einer heute gottlob nicht mehr utopistischen, vielmehr täglich sich nachdrücklicher vollziehenden Annäherung, deren letzte Erfüllung jene universale künstlerische Gesamtstruktur eines Erdteils sein müßte, ähnlich jener wundervollen mittelalterlichen Gemeinsamkeit, die — wenigstens im Geistigen — das nationalistische Prinzip noch nicht gekannt hat. Die vergangenen Jahre haben — trotz aller politischen Divergenz — diesen Prozeß bedeutend gefördert. Derain ist uns heute nicht mehr der Franzose von jenseits des Rheins, sondern der Europäer, das



Derain

Aussicht auf Vers. 1912
Wallraf-Richartz-Museum, Köln



Derain

Die Kirche von Vers. 1912

Derain — Die Italienerin. Öl. 1914

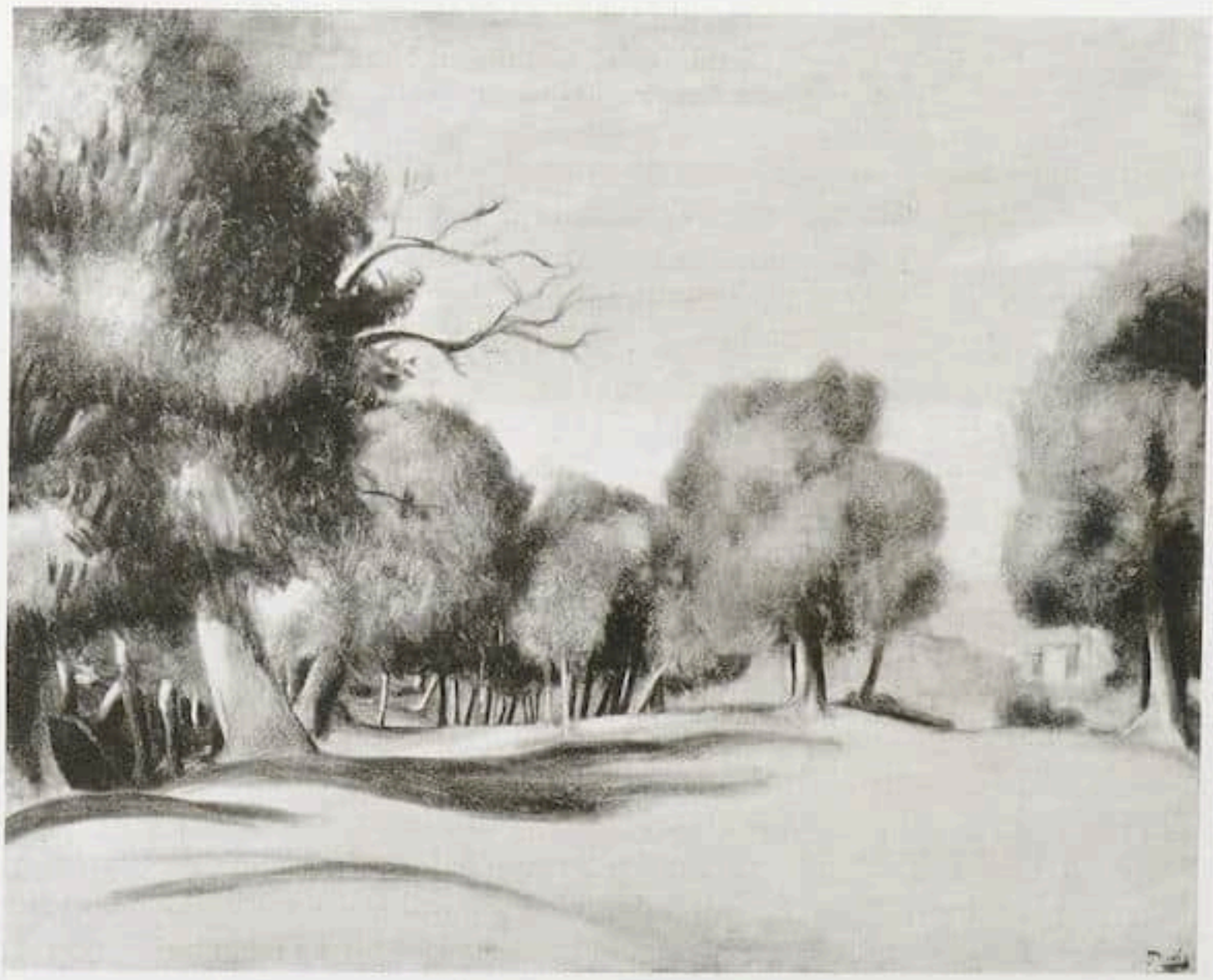
heißt Exponent der Zeit, so wenig wir grade bei ihm die Voraussetzungen französischen Wesens, französischer Tradition verkennen dürfen.
Wären nämlich diese nicht, würden wir das Beste in diesem Oeuvre verkennen. Im Gegenteil, grade die überraschendsten Leistungen dieser Persönlichkeit, die etwa zwischen 1910 und 1914 feststellbar sind, bedeuten den entscheidenden Schritt nach vorwärts innerhalb der letzten Entwicklung der französischen Malerei. Darüber hat vor Jahren Daniel Henry in seinem kleinen Derain-Bande bereits letzte Aufschlüsse gegeben und nachgewiesen, wie es grade dieser Maler gewesen ist, der das von Cézanne übernommene Prinzip des bildlichen Aufbaus durch die glühende Palette seiner Farben gehöht und malerisch-konstruktiv erweitert hat[1]. Diese Derain-Palette jener Jahre hat, ungeachtet aller Bildaufbau-Gesetze, deren genialer Erfinder Cézanne gewesen, die etwas müde gewordene französische Maltradition zu neuen Zielen und Gesichten hingeführt und das fixiert in erster Linie die historische Bedeutsamkeit dieses Künstlerwerkes, das damit zugleich auch europäisch besteht. Analogien sind natürlich auch bei uns vorhanden; denn die Bewegung als solche war, zeitgeboren und zeitbewegt, nicht auf Frankreich beschränkt und noch weniger darf man diesen Derain, der neben Matisse, Dufy u. a. schuf, völlig außerhalb der gleichzeitigen malerischen Bewegung in Frankreich sehen. Aber dennoch: Jener Derain der entscheidenden Jahre hat seine Eigennote, da seine Musikalität der Farbe nicht die der Anderen ist, sein Rotbraun, Grün und Rosa-Grau in diesem Zusammenklang symphonisch bisher noch nie empfunden werden konnten. Damals entstanden Bilder von einem sonoren Aus-

[1] Daniel Henry: André Derain. Junge Kunst. Bd. 15.

Derain Bildnis der Cathérine Hessling. 1925
Sammlung Jean Renoir, Marlotte b. Fontainebleau

drucksgehalt, daß schon die Erinnerung daran glücklich machen muß. (Auf der Flechtheim-Ausstellung sei in diesem Zusammenhang in erster Linie auf das Gemälde aus dem Wallraf-Richartz-Museum verwiesen.) Dieser Derain der oben genannten Jahre ist innerhalb der französischen Tradition durchaus ein Neuerer, so sehr dem Landschafter auch das Cézanne-Erbe vor Augen steht und so sehr beim Figurenmaler auch ein Blutstropfen von Ingres bemerkbar ist. Glücklicher Vorzug einer Rasse, die die Tradition wahrt und dennoch den Drang kennt, Neuland zu erobern.
Aber dieser Derain von 1912 etwa, der zuerst seinen europäischen Ruhm begründete, ist leider nicht mehr der Derain von heute. Erschütterung durch den Krieg? (Man lese das Biographische in dem oben erwähnten Essay von Henry nach.) Schwer zu sagen. Als er 1919 von neuem beginnt, ist der Einschnitt in seinem Werk spürbar. Die alte Musikalität der Palette ist noch da. Es gibt wunderbar durchleuchtete Bilder aus der kurzen Castelgandolfo-Zeit. So nur hätte die reiche Melodik des Boucherschen Pinsels Landschaften malen können. Aber seltsamerweise, Cézanne scheint vergessen; das kraftvoll Bezaubernde von ehedem macht einer reichen rhythmisch geführten Malerei Platz, die beinahe akademisch anmutet, zumal in den Porträts und Figurenbildern. Und schließlich zeigen die letzten Jahre ein Hinneigen zum Impressionismus, der gerade bei einem Derain, der einmal mit seinen Bildern von 1907 und 1908 der europäischen expressionistischen Bewegung kühn vorausgriff, doppelt überraschen muß. Seltsam auch, daß man gerade bei diesem Künstler jene Konsequenz des inneren Aufstiegs vermissen muß, wie sie Picassos viel umstrittenes Werk zeigt, der

Derain — Landstraße. 1920



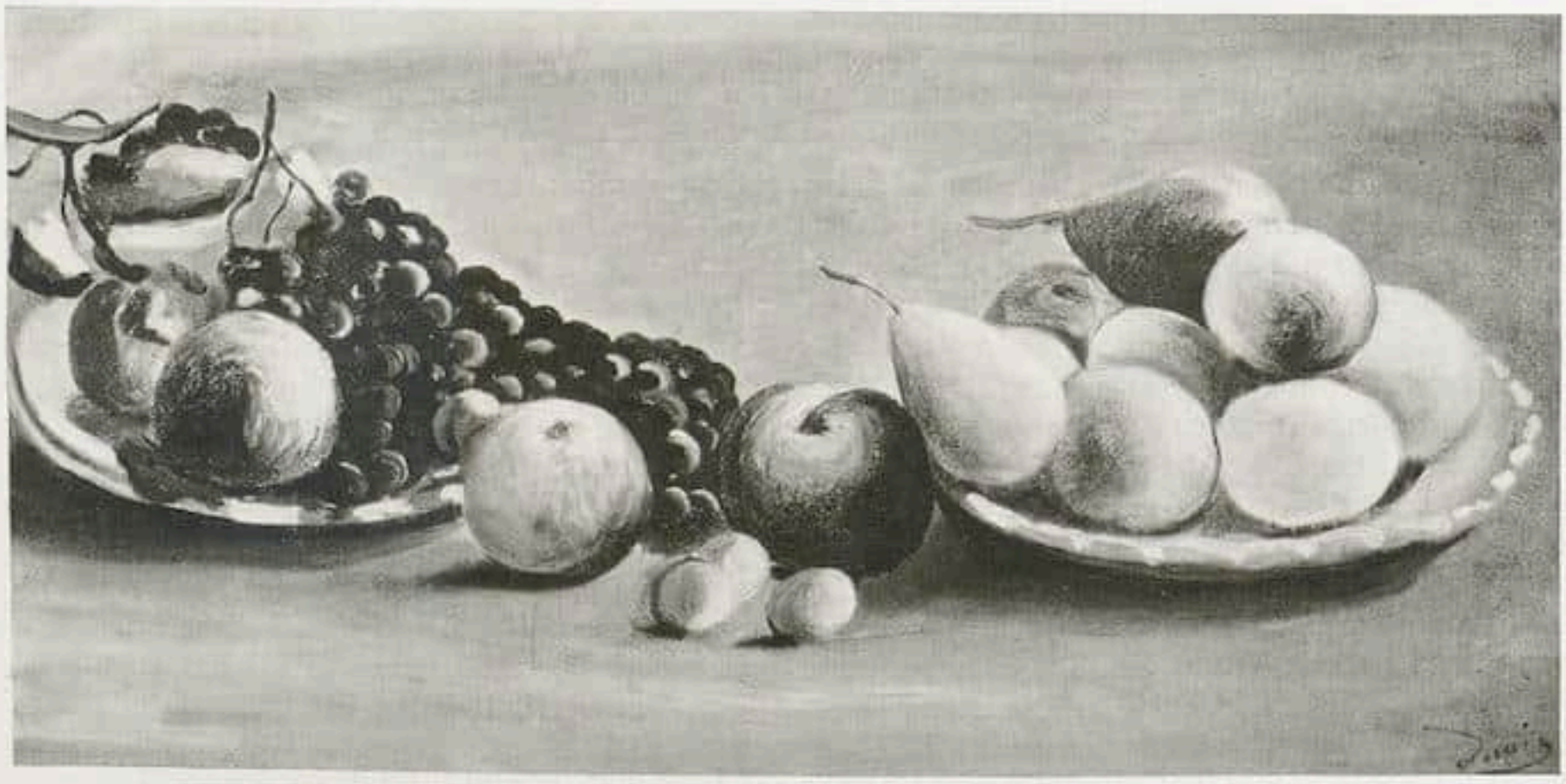
Derain — Der Pinienwald bei Castelgandolfo. 1922
Privatsammlung Etienne Bignou, Paris

Derain — Bei Castelgandolfo. Aquarell. 1922
Sammlung Generalmusikdirektor Pollak, Hamburg

unendlich großartiger und bei aller Sensibilität dennoch auch unendlich konsequenter seinen Weg gegangen ist.

Derains Bedeutung wird dennoch vor der Geschichte bestehen, aber man möchte ihm wünschen, daß er einmal wieder zu seinen Anfängen zurückfindet. Die Annäherung an Renoir liegt ihm am wenigsten, wie Arbeiten der letzten zwei Jahre unzweideutig verraten. In diesem Abhängigkeitsverhältnis bleibt er Epigone, wo er doch ein Führer in der europäischen Malerei dieser Zeit sein könnte[1].

[1] Die Wiedergabe der Derainschen Werke erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin und Düsseldorf.



Derain — Birnen und Trauben. 1928
Privatsammlung Etienne Bignou, Paris

Seurat
Aus der französischen Ausstellung in Glasgow

La Parade
Zu unserer Notiz auf S. 245

RUNDSCHAU

MUSEUMSNOTE

Der Entwicklung der Staatlichen Museen in Dresden droht Gefahr. Seit dem kürzlich erfolgten Tod Heyns, des Referenten im Ministerium, steht man vor der schwierigen Frage der Nachfolge. Die Lösung ist um so heikler, als die Museen nach Krieg und Inflation einer tatkräftigen Förderung bedürfen, um die Nachwehen dieser sorgenvollen Jahre zu überwinden. Die Raumnot der Gemäldegalerie z. B. ist nach Einstellung des Neubaus im Kriege geradezu katastrophal geworden und fast die Hälfte der Bilder ist notdürftig magaziniert. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts ist an zwei Stellen aufgehängt, die größere Hälfte in einem Palais, das nur für kurze Zeit zur Verfügung steht. In Dresden ist die Lage besonders kompliziert, weil neben den fünf Kunstmuseen auch noch drei naturwissenschaftliche und die große Landesbibliothek an diesem Referat hängen. Man sollte meinen, daß in einem solchen Falle kaum jemand anders als ein begabter Verwaltungsjurist in Frage käme, zumal es sich wohlgemerkt nicht um die Erneuerung des mit W. v. Seidlitz eingegangenen und für Dresden wohl auch entbehrlichen Generaldirektorpostens handelt, sondern um einen Vertreter im Ministerium. Statt dessen macht man die Fama, es sollte ein Museumsdirektor unter Beibehaltung seines Amtes gleichzeitig das Referat im Ministerium übernehmen. Andernorts hätte man damit die besten Erfahrungen gemacht. Ein Hinweis auf Bode und seine Erfolge läßt vermuten, daß der betreffende auch noch für die Funktionen eines Generaldirektors ausersehen ist. Unwillkürlich fragt man sich, an welche Stadt als Vorbild gedacht ist. An Berlin hoffentlich nicht, denn hier ist man gerade anders verfahren. Vor allem aber, wer soll der Auserwählte sein? Man steht vor einem völligen Ignoramus. Der Leiter der bedeutendsten Sammlung, der Gemäldegalerie, scheidet von vornherein aus dem Wettbewerb aus, da ihm für seine gewaltige Arbeit nur eine wissenschaftliche Hilfskraft zur Seite steht. Bliebe also ein Direktor, der weniger zu tun hätte oder sich leichter von seiner fachlichen Arbeit trennen könnte. Was wäre das für ein Maßstab? Und sollte es in Dresden einer von der kunsthistorischen oder naturwissenschaftlichen Fakultät sein? Traut man dem Ethnographen genug Verständnis beispielsweise für die moderne Kunst zu, dem Vertreter der Antike genug Interesse für den Math.-Phys. Salon? So geht es nicht! Der Ruf Dresdens als Kunststadt steht auf dem Spiel. Dresden hat nicht soviel zuzusetzen, daß es sich gewagte Experimente leisten könnte. Gerade bei der heterogenen Zusammensetzung des Verwaltungsbezirks wäre ein Museumsspezialist ganz und gar nicht am Platze.

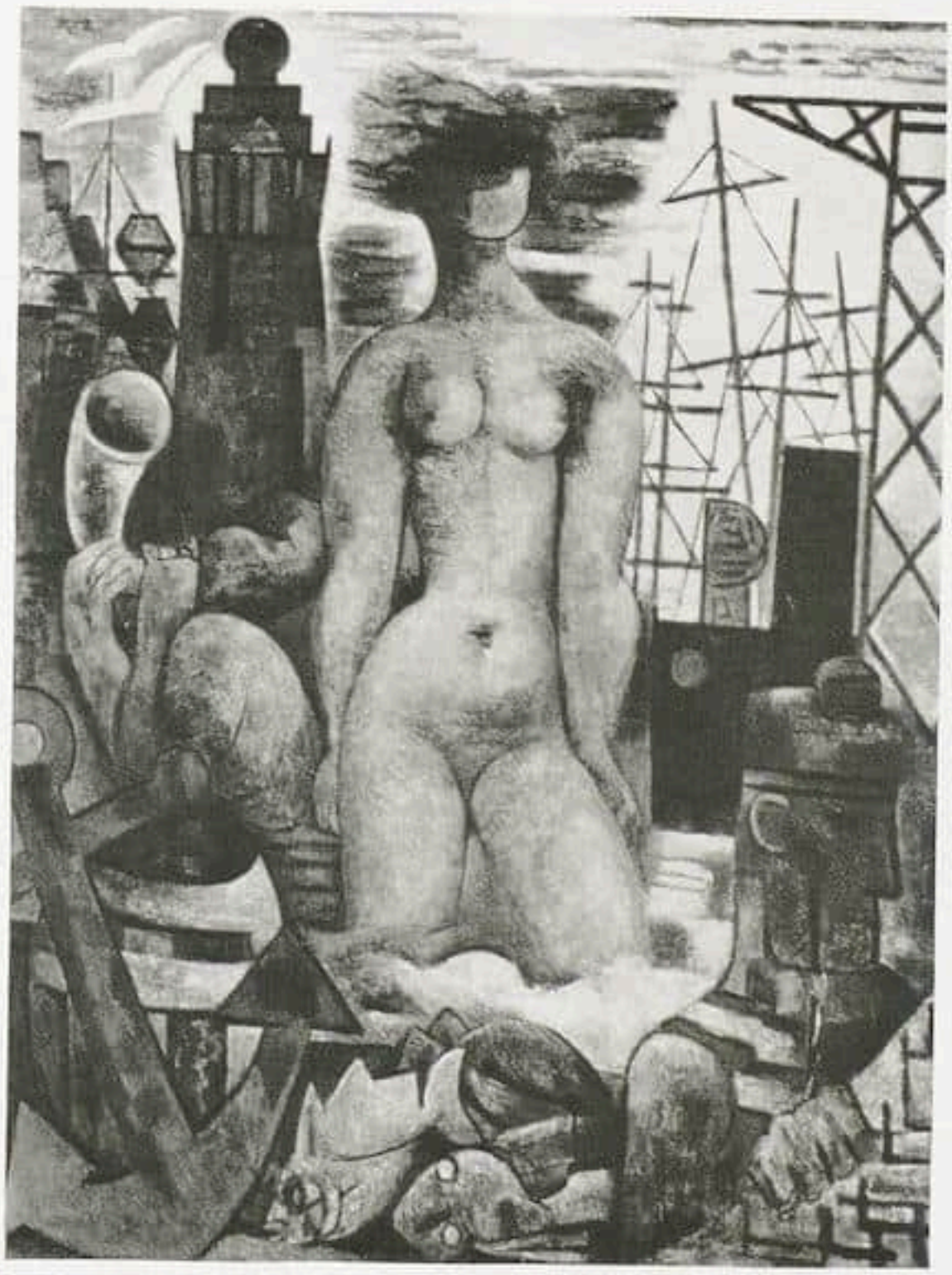
Van Gogh
Aus der französischen Ausstellung in Glasgow

Les Roses
Zu unserer Notiz auf S. 245

Auch in Elberfeld hat man seine liebe Not. Der dortige Museumsdirektor Prof. Fries tritt im Oktober laut Altersgesetz zurück und der Posten muß neu besetzt werden. Nun hat aber auch Barmen ein Museum, dem der treffliche Richard Reiche als Leiter des dortigen Kunstvereins vorsteht, der sich besonders um die moderne Kunst bemüht hat und dessen Sammlung eine vorzügliche Ergänzung zu dem durchaus retrospektiv gehaltenen Inhalt des Elberfelder Museums bilden könnte.

Daß sich Elberfeld und Barmen nächstens zu einer neuen Großstadt des Wuppertales zusammenschließen, steht außer jeder Frage. Warum sind dann aber auf so engem Bezirk zwei Kunstmuseen nötig und warum unterstellt man die eine, durch den Barmer Besitz erweiterte Sammlung nicht einfach dem tüchtigen Reiche, der als vielseitiger Kenner und dank seinem uneingeschränkten Kredit bei den rheinischen Sammlern (er war einer der guten Geister der unvergeßlichen Sonderbund-Ausstellung Köln 1912) der absolut gegebene Mann ist.

Seltsame Vorgänge beobachtet man seit längerer Zeit in Leipzig, wo man in den letzten Jahren museal nicht gerade einen beispielhaften Weitblick bewiesen hat. Denn hier bestand wirklich mal — anläßlich des Neubaus des Kunstgewerbemuseums — die Möglichkeit, den gesamten städtischen Kunstbesitz örtlich zusammenzufassen und rein nach künstlerischen Gesichtspunkten neu zu gruppieren, zumal für einige Jahre beide Sammlungen der Direktion von Richard Graul unterstellt waren, für den es scheinbar nicht möglich ist, den richtigen Nachfolger zu finden. Erst diskutierte man die Idee eines Generaldirektors, die sich — bei Licht besehen — gerade in Leipzig als unzweckmäßig erwies, dann ließ man von auswärts Kandidaten kommen, die öffentlich ihre Ideen zu vertreten hatten, und schließlich entdeckte man, daß die berufenen Persönlichkeiten in musealen Stellungen bereits am Ort vorhanden seien und diese Erkenntnis scheint uns in der Tat diesmal das Richtige zu treffen, da ein gewisses lokales Vertrautsein gerade in einer Stadt wie Leipzig doppelt not tut. Die beiden örtlich getrennten Sammlungen brauchen je einen Direktor, der neben seiner wissenschaftlichen Begabung in erster Linie künstlerischen Instinkt besitzen muß. Von diesen muß der kommende Leiter des Museums der bildenden Künste vor allem lebendige Fühlung mit der modernen Kunst und den allgemeinem Bildungstendenzen der Zeit haben und man könnte sich da



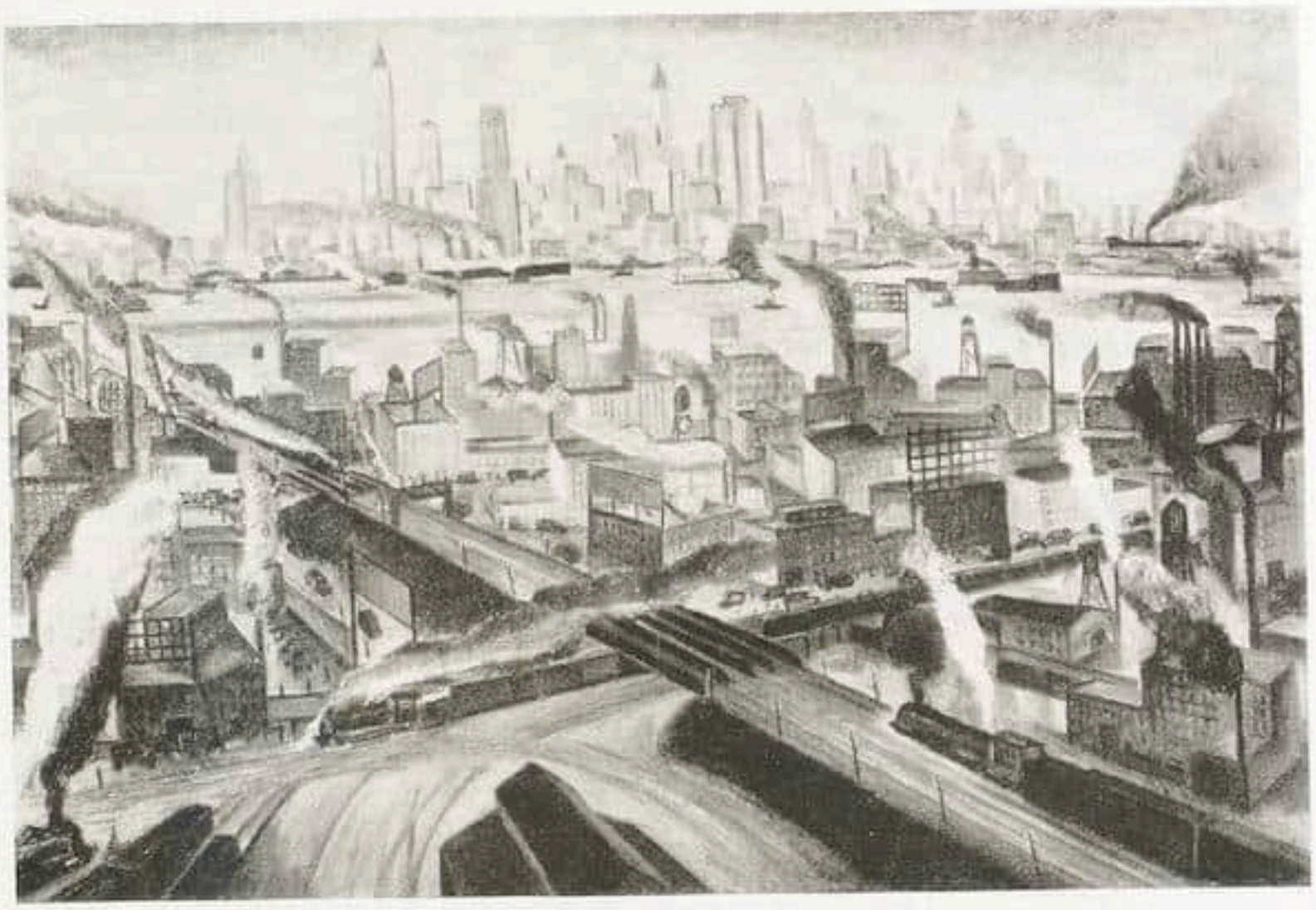
Marcel Gromaire Meeresantlitz. 1928
Aus der Ausstellung bei Bernheim Jeune, Paris

eine Personalunion in der Führung des Museums und des Kunstvereins als besonders nützlich denken. Ähnlich und fast noch verantwortungsvoller liegen die Dinge beim Kunstgewerbemuseum, das in engster Verbindung mit den Aufgaben der Leipziger Messe seine moderne künstlerische Arbeit zu leisten hat. Diesen Teil der direktorialen Tätigkeit, die Graul sehr fruchtbar zu gestalten wußte, abzuzweigen, liegt am wenigsten ein Grund vor. Die Hauptsache, die Zeit des Interregnum muß beendet werden. Es gilt heute mehr denn je die Losung, der Zeit vorauszueilen und nicht hinter ihr herzuhinken, und in Leipzig hat der durchaus anormale Zustand des Wartens das erlaubte Maß bereits überschritten. B.

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT FLORENZ

In der wissenschaftlichen Sitzung vom 16. Februar 1929 wies Herr Giglioli nach, daß drei Fresken mit den Entführungen der Europa, Amphitrite und Proserpina im Palazzo Rospigliosi-Pallavicini in Rom charakteristische Werke des Giovanni da S. Giovanni (Mannozzi) sind und nicht des Orazio Gentileschi, dem sie bisher zugeschrieben wurden. (Vgl. Robert Eisler: »An Unknown Fresco-Work by Guido Reni« in Burlington Magazine, Bd. VII. 1905. pag. 314, Anm. 24 und Abb. pag. 319.) Sie befinden sich an den Decken der drei Erdgeschoßsäle des genannten Palastes.

Nach den Arbeiten Robert Longhis und Carlo Gambas über Orazio Gentileschi ist die Zuschreibung Eislers nicht mehr aufrecht zu erhalten. Vielmehr sind die Fresken wahrscheinlich zwischen 1623 und 1624 ausgeführt worden, da Giovanni da San Giovanni in dieser Zeit in den Kirchen »S. Quattri Coronati«, »S. Maria dei Monti«, »S. Grisogno« und »S. Maria del Popolo« arbeitete. Der Auftraggeber ist vermutlich der Kardinal Guido Bentivoglio gewesen, der im Jahre 1621 den Palast vom Kardinal Scipione Caffarelli Borghese erworben hatte. Von Bedeutung für die vorgeschlagene Zuschreibung sind neben den für die Kunst des Giovanni da S. Giovanni charakteristischen stilistischen Merkmalen auch die Existenz noch zweier weiterer Fresken des Künstlers im gleichen Palazzo Rospigliosi-Pallavicini: der »Tod der Kleopatra« und der »Brand Trojas mit Aeneas, der seinen Vater rettet«.



Adriaan Lübbers — Aus der Austellung in der Galerie Zak, Paris — New York

Von einem dritten Fresko: »Die Nacht«, das als Gegenstück zur »Aurora« Renis ausgeführt wurde, wissen wir nur noch durch eine Notiz Baldinuccis. Es ist nicht zerstört, jedoch in dem Hohlraum zwischen der alten und der neuen Decke eines Zimmers verborgen.

Weiterhin sprach Herr Giglioli über Beziehungen zwischen einem Bilde in der Galerie des Palazzo Pitti und einer Zeichnung des Städelschen Institutes (Inv.-Nr. 13/149; Feder und Bister), die bisher dem Andrea Micheli, detto il Vicentino, zugeschrieben wurde. Sie erweist sich sofort als eine Studie für das Gemälde gleichen Inhaltes im Palazzo Pitti (Nr. 387), das früher dem Mirabello da Salmicorno zugewiesen, heute unter der jedenfalls richtigeren Bezeichnung: Venetianische Schule des 16. Jahrhunderts geht. Durch diesen Fund läßt sich die Zuschreibung des Florentiner Gemäldes an Andrea Vicentino rechtfertigen.

Dann beschäftigte sich Herr Fiocco mit dem immer noch ungelösten Problem der Tätigkeit des »Dello Delli als Bildhauers«. Auf Grund einwandfreier Dokumente, die von Milanesi teils falsch gelesen, teils nur im Auszug bekannt gegeben wurden, konnte der Beweis erbracht werden, daß Bicci di Lorenzo, den man bisher als den Schöpfer des Tympanon mit der Krönung Mariae in S. Egidio (S. Maria Nuova) zu Florenz betrachtete, dieses Werk zwar nur bemalt, aber nicht ausgeführt hat. Damit erweist sich die Zuschreibung des Vasari, der Dello Delli die Arbeiten in S. Egidio gibt, als zu Recht bestehend, und dem Künstler wird wieder der ihm gebührende Platz unter den Florentiner Bildhauern eingeräumt. Sein Stil steht im engsten Zusammenhang mit demjenigen des Ghiberti, was übrigens durch die anderen von Milanesi aufgefundenen Dokumente, die sich auf die Statuen am Mangia zu Siena beziehen, bestätigt wird. Die stilkritische Untersuchung des Werkes Dello Delli führte zu demselben Ergebnis wie die dokumentarische Auslegung. Sie ergibt, daß der Stil des Bicci di Lorenzo dem Trecento noch sehr nahesteht, währenddem die fortgeschrittenere Plastik von S. Egidio ein völlig neues Gepräge trägt.

Anschließend sprach Herr Fiocco über einige bisher unbekannte Dokumente, die Frl. Dr. Rigoni in den »Atti del R. Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arte« (Anno 1927/28, Tomo LXXXVII, Parte II) veröffentlicht hat. Durch sie sind wir in ganz anderer Weise als bisher in der Lage, die Arbeiten Mantegnas in der Ovetani-Kapelle der Eremitani zu Padua von denjenigen des Niccolò Pizzolo und anderer Meister zu scheiden. Auch fällt ein neues Licht auf den Werkstatt-Betrieb des Squarcione. Insbesondere kann nun kein Zweifel mehr bestehen, daß der Lehrer Mantegnas seine Schüler in der eigennützigsten Weise ausbeutete und den Erfolg, der ihren Arbeiten beschieden war, als eigenes Verdienst in Anspruch zu nehmen versuchte.

Bodmer

MODERNE KUNST IN PARIS

Es ist nicht zu leugnen, daß die moderne Kunst in Paris seit dem Anfang des Jahres keine Sensation gebracht hat: wir sind in einer Zeit der Stagnation. Das größte Ereignis war der Streit der »Indépendants«. Seit langem schon sind die besten Künst-

ler, die den alten Ruf der Indépendants etwas aufrecht hielten, gegen den Ausschuß der Gesellschaft verstimmt. Besonders erregt ihre Unzufriedenheit die alphabetische Anordnung der Bilder, die in den Nachkriegsausstellungen die Anordnung nach Richtungen ersetzt hat. Sie klagen, daß sie nichts aus der Überschwemmung der »Amateurs« hervorhebt. So kam es schließlich zu einer Trennung, nach der die Ausstellung der »Independants«, trotzdem sie von den übriggebliebenen Künstlern zahlreicher als je beschickt wurde, jede Spur von Interesse verloren hat. Die »Sezessionisten« glaubten nichts Besseres tun zu können, als eine neue Gesellschaft zu gründen und eine neue Ausstellung unter dem Titel »l'Art français indépendant« zu veranstalten. Die Gesellschaft hat sich zum Ziel gesetzt, den Geist der Vorkriegs-Indépendants wieder zu beleben — in der trügerischen Hoffnung, daß die Malerei in demselben Stadium der Entwicklung wäre wie früher.

Die Ausstellung mit Künstlern wie Yves Alik, Bissière, Boßhard, Chériane, Conrad Kickert, Gromaire, Le Fauconnier, Lhote, L. A. Moreau, Jean Marchand, Pascin, Pompon, Vlaminck war leidlich. Es wünschte sie niemand, und sie entsprach keiner Notwendigkeit.

Unter den Sonderausstellungen ist diejenige von Suzanne Valadon in der Galerie Bernier hervorzuheben. Sie hat die Gewißheit verstärkt, daß die Künstlerin, die in ihrer frühesten Jugend vor Degas Modell saß, und die, wie bekannt, Utrillos Mutter ist, eine der stärksten Zeichnerinnen der französischen Schule ist. Ihre Persönlichkeit hat sie im Schatten des großen Meisters vollkommen bewahrt. Immer bleibt ihre Zeichnung nervöser als diejenige von Degas.

Bei Bernheim jeune zeigte Marcel Gromaire seine Werke der drei letzten Jahre. Dieser Künstler hatte das Glück, daß seit seinen Anfängen niemand seine urwüchsige Kraft verkannt hat. Sie war der Grund, daß seine stark plastischen Bilder schwer, sogar plump aussahen. Nun sind Luft und Licht in seine Malerei eingedrungen, so daß die Hoffnungen, die man auf Gromaire setzte, sich fast verwirklicht haben. Er gehört zu den Künstlern, die — wie übrigens Dunoyer de Segonzac — nur spät die Meisterschaft erreichen.

In dem Holländer Adriaan Lübbers hat die Galerie Zak einen begabten und geschickten Künstler entdeckt, der sehr feine Bilder New Yorks gemalt hat, die sich von der erdrückenden Gewalt des Stadtbildes stark entfernen. Nicht ohne Einfluß von Othon Friesz zeichnet sich seine Malerei durch Einklang der Farben unter ein herrschendes und empfindsam abgestuftes Braun und Grau aus.

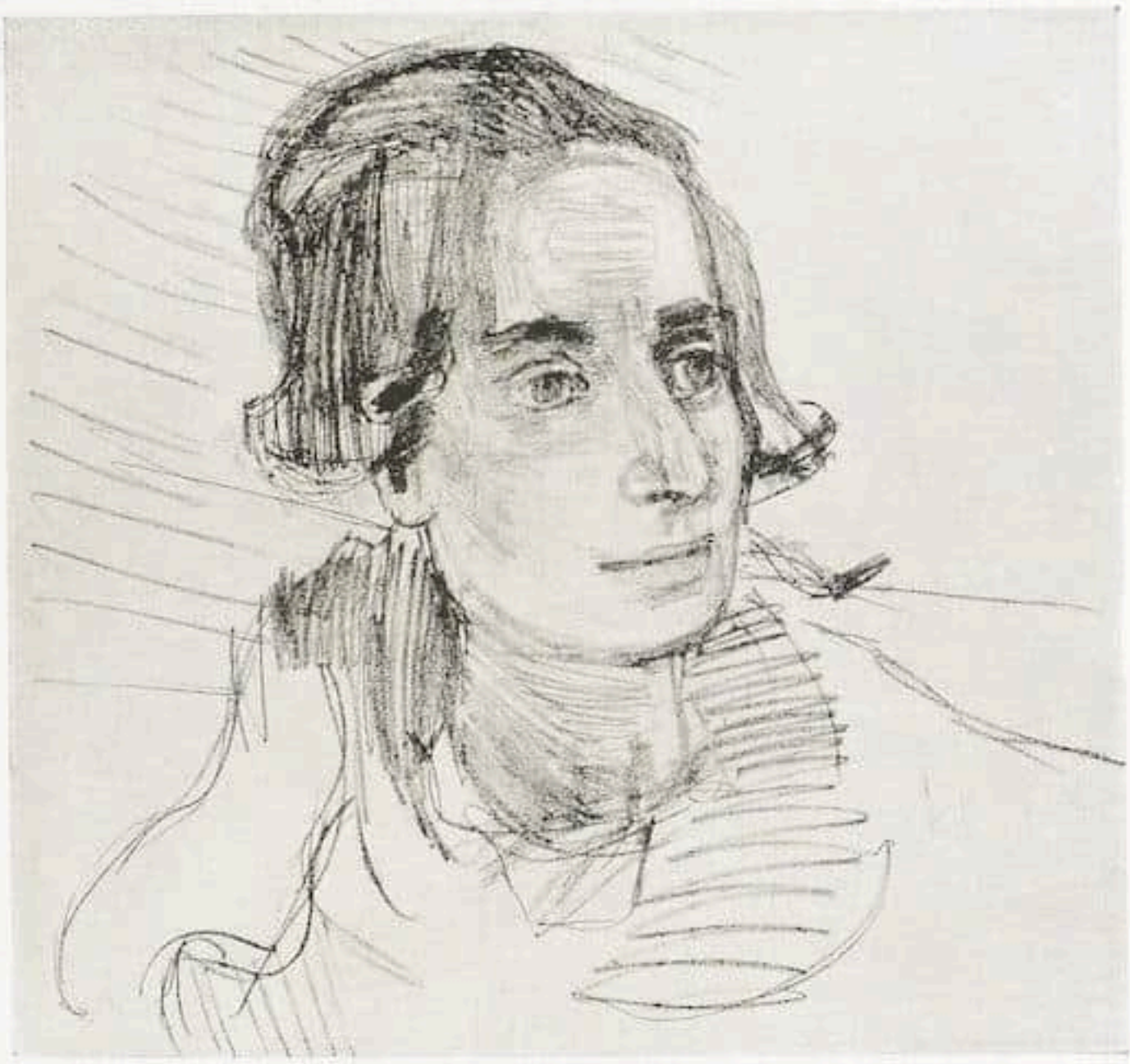
Hundert der besten Bilder des Luxembourg-Museum sind in den Louvre gewandert: fast der ganze Bestand an Gemälden der impressionistischen Generation. Diese Lücke galt es auszufüllen. Den Direktoren des Museums ist die Wiederauffüllung des Bestandes aus eigener Kraft durch Leihgaben ganz ansehnlich gelungen. Bonnards und Vuillards Bilder, die in der Jahrhundertausstellung des Herbstsalons waren und von denen eins im zweiten Dezemberheft 1928 des Cicerone abgebildet war, gehören jetzt dem Luxembourg, wie auch Vuillards glänzendes Bildnis der Schauspielerin Jane Renouardt. André Gide hat ein Bild von Maurice Denis gestiftet, das vielleicht nicht zu den besten dieses Künstlers gehört, das aber kaum einem Staatsmuseum fehlen durfte: unter dem Titel »Hommage à Cézanne« sieht man in Ambroise Vollards Laden Odilon Redon, Vuillard, Sérusier, Maurice Denis, Ranson, K. X. Roussel, Bonnard, Mellerio und Vollard selbst um ein Stilleben Cézannes versammelt. Ein geistreicher Kritiker stellte die Frage: wem würde ein Künstler von heute, der solch ein korporatives Bild malte, das Gemälde widmen? Matisse, Picasso, Derain oder keinem von ihnen?

P. C.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

China-Bohlken / Sezession / Bali / Calder / Lubov Kosinzova / Georg A. Mathéy

Abermals ist über eine Ausstellung chinesischer Plastik zu berichten, die bei China-Bohlken in Berlin zu sehen ist. Hauptsächlich handelt es sich um Stücke aus der Periode T'ang, doch ist auch die frühere Zeit (z. B. Wei) wie die spätere (z. B. Sung) vertreten. Die reichhaltige Sammlung enthält neben einer Anzahl von Stücken wesentlich ikonographischer Bedeutung mehrere künstlerisch bedeutende Werke. Zwei davon, einen stehenden hölzernen Bodhisattva der Sung-Zeit sowie den monumentalen, sitzenden T'ang-Löwen, habe ich früher hier bereits im Bilde gezeigt. Dazu ist nun u. a. ein überlebensgroßes Buddhagesicht aus Long-Mên gekommen, der T'ang-Zeit zugehörig. Es ist von einem riesigen Relief abgetrennt und zeigt den Buddha mit noch nicht streng schematisierten Löckchen; etwas rundlich zwar und insoweit schon an spätere Zeiten erinnernd, aber doch noch in monumentaler Ruhe und jener stillen Glückseligkeit des Ausdrucks, die nun einmal das unwandelbare Erbe der östlichen Herkunft dieser Gestalt ist. Das Material ist Basalt. Dann sehen wir wieder einen sitzenden Bodhisattva der Sung-Zeit, Holz, völlig abgelaugt und so des ehemaligen Dekors beraubt. Die Finger sind sehr geschickt ergänzt. Erstaunlich, wie stark der Eindruck dieser Figur noch in diesem Zustande ist, da man doch weiß, eine wie große Rolle das Finish des Dekors bei diesen Holzbildwerken zu spielen pflegt. Darum ein Beweis für die künstlerische Qualität des überlebensgroßen Werkes. — Ferner fallen zwei große Steinreliefs auf, die, wie in Gandhára, eine Buddhafigur im Zentrum, darunter Sockelfiguren in symmetrischer Anordnung und oben teils Dhyanibuddhas, teils Szenen zeigen. Auf dem einen Stück reiten unten die Bodhisattvas Manjusri auf dem Lö-



Oskar Kokoschka — Bildnis L. A.

Mit Genehmigung von Fritz Gurlitt. Aus der bis Ende April verlängerten Kokoschka-Ausstellung bei H. Abels, Köln. Zu Seite 243

wen und Samantabhadra auf dem Elefanten einander entgegen. Eigenartigerweise ist diese Gruppe viel routinierter gearbeitet als das übrige Relief, welches künstlerisch unter die mehr primitiven, wenn auch inhaltlich sehr interessanten T'ang-Werke eingereiht werden muß. — Weitere Einzelheiten über die Plastikenausstellung zu berichten, gestattet der Raum leider nicht. Ich muß jedoch noch kurz auf die übrigen Kollektionen hinweisen, die den Plastiksaal des Hauses umgeben. Besonders aufmerksam machen muß ich auf eine große Reihe ausgegrabener Kleinarbeiten, zum Teil chinesische T'ang-Stücke, wie z. B. ein ganz entzückender gläserner Armreif, ähnlich den beiden Exemplaren der Sammlung Oskar Wassermann auf der Ausstellung Alt-China am Pariser Platz. Dazu kommen »skythische« Bronzen, Schmuck, Schwerter usw. Das Interesse der Sammler müßte sich noch viel stärker als bisher diesen frühen Stücken zuwenden. Ich glaube, daß wir hier erst am Anfang des Verständnisses und der Datierung stehen. Der Archäologie wird durch systematische Sammlung von Typenreihen auf diesem Gebiete gut gedient werden. Alle diese kleinen Kostbarkeiten strömen einen ganz eigenen ästhetischen Reiz aus[1].

Leonhard Adam

[1] Zu der Plastiken-Ausstellung hat Prof. Dr. F. Lessing, der geschätzte Mitverfasser der chinesischen Grammatik von Lessing-Othmer und Kenner der Volkskunde des modernen China, eine hübsche Einführung geschrieben. Ein paar kleine Richtigstellungen seien mir gestattet: das Gefäß, das der Bodhisattva (wohl Maitreya) auf S. 15 des Katalogs in der Hand hält, und das Lessing (S. 5) wegen seiner griechischen Form als »interessantes Weihwassergefäß« bezeichnet, ist kein solches, sondern eben direkt das griechische Salbenfläschchen (vgl. Grünwedel, Handbuch, Abb. Nr. 90 auf S. 162). Und die archäologische Ableitung des Dickbauchbuddhas (Lessing S. 8) ist ja längst geklärt und zwar durch Grünwedel (Mythologie S. 23), Foucher (Vol. II fig. 490—492), endlich durch Scherman in dem von Georg Biermann herausgegebenen »Jahrbuch der asiatischen Kunst« Bd. I (Leipzig 1924). Vgl. über all dies kurz mein Buch »Buddhastatuen« (Stuttgart 1925) S. 72 f.

Unverkennbar das Streben der Berliner Sezession, die Basis zu verstärken, Exponenten der Entwicklung und hoffnungsvolle Jugend einzubeziehen. Trotzdem kann man diese Ausstellung kaum als Ganzes werten, höchstens feststellen, daß reichlich Gelegenheit gegeben ist, Einzelleistungen, erwartete und neu aufgetauchte, anzumerken. Das ist schon Einiges. Künftighin sollte die Sezession vor allem um Fühlung mit wesentlichen jungen Erscheinungen anderer Länder bemüht sein, was sie dann auch programmatisch gegen die Ausstellungen der Akademie abheben wird. Im Einzelnen fallen diesmal besonders vorteilhaft auf die Beiträge Kleinschmidts, dem die schwäbische Land-

Meister des Halleiner Altars — Kreuztragung

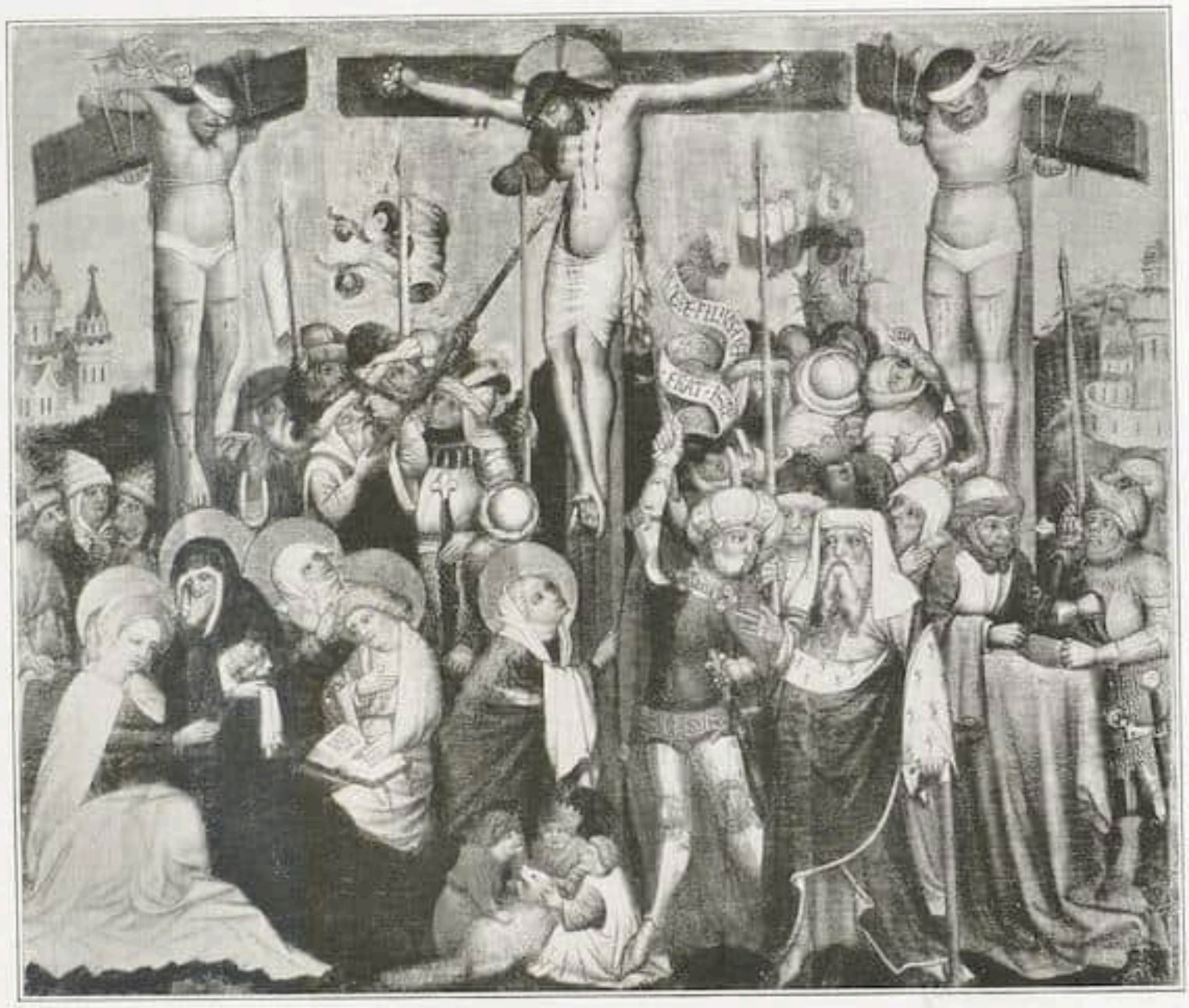
Versteigerung der Galerie eines österreichischen Sammlers am 30. April bei Rud. Lepke, Berlin

schaft zur krausen Kremschüssel wird, die verschreckten, raumbangen Erlebnisse Otto Herbigs, das rötlich schimmernde Ernteidyll des Asconesen Kohler, Grosz, Baumeister, Schmidt-Rottluff sind schlagend vertreten, weniger gut, aber immerhin, Max Ernst. Pechstein zeigt sich wieder von ganz fataler Seite, billig leuchtendes Sommerglück im Griff. Krasses Versagen Schlichters, hier dämonisch aufgemacht, dort plattrealistisch. Crodels traumblauer Aspekt der Kopenhagener Amalienborg haftet. Gawell, Nay, Teuber, Döbel setzen sich in aller Bescheidenheit des Auftretens wieder durch. Eigenartige Stilleben von Heinz Battke lenken erneut und nachdrücklich den Blick auf diesen jungen Maler. Auch Erwin Graumann und Jörg v. Reppert-Bismarck scheinen etwas zu versprechen, Ilse Emmrich fällt mit sehr hübschen, klaren Kleinschilderungen südlich-faulen Lebens auf. Außerdem Geigenberger, Schoff, der kostbar ungezwungen und französisch-leicht gestaltende Walter Becker. Von Arbeiten der älteren Generation sind Spieros Eckener-Bildnis und Leo von Königs Doppelporträt als ansehnliche Leistungen zu vermerken. Kurzum, es verlohnt, sich hier umzutun. Auf dem Gebiet der Plastik treten die aus Blechmanschetten zusammengelöteten, lustig-plumpen Figuren Hans Wissels, wieder mit einem verträumt und verlegen stehenden Jünglingsakt Joachim Karsch, ein geistreiches Köpfchen Großmanns am glücklichsten heraus. Marcks in aller Eigenart etwas fraglich. Ein Ehrenkabinett für Lehmbruck.

Victor v. Plessen, der auf ornithologischen Expeditionsfahrten die Sundainseln durchstreift hat, läßt in der Galerie Neumann-Nierendorf seine balinesische Kunstausbeute sehen, nämlich einmal die prächtige Sammlung von Holzskulpturen und Masken, Gestaltungen von äußerstem Raffinement des Grotesken, und ferner eigene Gemäldestudien. Diese unbefangenen Darstellungen kaum noch betretener Gegenden des Hochgebirgsinnern haben vor allem dokumentarischen Wert, doch sind mit anspruchslosen Mitteln festliche Szenen und Kultbauten recht eindrucksfrisch und sachlich überzeugend wiedergegeben.

Zugleich finden sich hier die witzigen Drahtplastiken des Amerikaners Calder, körperliche Liniengebilde, die der karikaturkühn gebogene, in Ösen und Spiralen gewickelte Draht verblüffend aus der Luft holt. Die federnde Beweglichkeit des Materials ergibt mitunter höchst amüsante Extrawirkungen, wenn etwa die verwegene Konturation der Josephine Baker elastisch bauchzutanzen imstande ist. Eine lustige Spielerei, aber in der Ausbildung der kontinuierlichen dreidimensionalen Umrißlinie doch noch ein bißchen mehr.

Lubov Kosinzova ist die Gattin des ausgezeichneten russischen Erzählers Ilja Ehrenburg.



Meister des Halleiner Altars — Kreuzigung

Versteigerung der Galerie eines österreichischen Sammlers am 30. April bei Rud. Lepke, Berlin

Wenn sie Frauen der Bretagne in ihrer steifen Tracht, Zigeuner oder slovenische Mädchen in kunstloser Aquarellzeichnung festhält, so hat es den Reiz einer lieblich-ungeschickten Hand, einer naiv-anmutigen Beobachtung. Wo sie sich Gemäldeformate zumutet, schlägt der dilettantische Charme in dickes Mißlingen um. Ausgestellt in der Kunstkammer M. Wasservogel.

Der vortreffliche Buchgraphiker Georg A. Mathéy, dem auch der »Cicerone« in seiner jetzigen Gestalt und manche Veröffentlichung unseres Verlages die äußere Erscheinung verdankt, ist nach Berlin übersiedelt und von der Staatlichen Kunstbibliothek mit einer kleinen Aufzeigung seiner Arbeiten begrüßt worden. Illustrative Zeichnungen, etwa zu Kakuzos Teebuch oder zu Bethges Lyrik, sprechen durch die zartbunte Prismatik der lithographischen Formgebung an. Ich möchte aber die rein typographischen Leistungen Mathéys, etwa den in aller Zierlichkeit gestrafften Buchschmuck aus Satzmaterial, seine Druckanordnungen von Titelseiten und Urkunden für noch gültiger halten und ihm weitere Tätigkeit vor allem auf diesem Gebiete wünschen. Wolfradt

KOKOSCHKA IN KÖLN

Die mit großer Mühe zustande gekommene Kokoschka-Ausstellung bei Abels kann zwar keine neue Wertung des Künstlers bringen, steht auch an Vollständigkeit hinter der in Dresden gezeigten zurück, vereinigt aber besonders glücklich schwer zugängliche, zum Teil noch nie in Ausstellungen gezeigte Werke seiner frühen Schaffensperiode. So die »Italienische Landschaft« (1908) der Sammlung Tietz, Köln, ein würdiges Gegenstück zum »Dent du midi« im Wallraf-Richartz-Museum, ferner das Bildnis der Tilla Durrieux (1910) und das köstliche Selbstbildnis von 1917. In der geschickt kontrastierenden Hängung früher und letzter Werke erweist sich eine der stärksten Malerpersönlichkeiten in ihrer künstlerischen Totalität. Ernst Scheyer

FRANZOSEN IN GLASGOW

Die Galerie Alex Reid & Lefèvre Ltd. stellt im Augenblick in Glasgow unter dem Titel »Zehn Meisterwerke der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts« eine kleine Gruppe von Bildern allerhöchsten Ranges aus. Nach den Abbildungen zweier dieser Gemälde, die wir auf S. 236/37 veröffentlichen, wird man vielleicht schon das Ganze beurteilen können, zumal wenn man sich darüber klar ist, wie schwer es in letzter Zeit geworden ist, bedeutende Werke der großen französischen Epoche überhaupt noch ausfindig zu machen.

Die abgebildeten Werke stammen aus einer berühmten französischen Sammlung, und es ist wohl nicht zuviel damit gesagt, daß sie den Hauptschmuck jener Sammlung gebildet haben. G.

SAMMLER UND MARKT

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG BREUER

Die Sammlung Breuer gehört zu den ältesten Kollektionen ostasiatischer Kunst in Deutschland. In etwa dreißigjähriger Sammeltätigkeit hat Dr. A. Breuer eine Kollektion von Werken chinesischer, japanischer und koreanischer Kunst, vor allem Gemälde, Lacke und Töpfereien zusammengetragen, die zum Besten zu zählen sind, was sich in deutschem Privatbesitz befindet. Ein Teil ist durch die chinesische Ausstellung weiteren Kreisen bekannt geworden. Die Sammlung wird am 14. und 15. Mai durch Cassirer-Helbing in Berlin zur Versteigerung kommen.

Buddhistisches Kultbild — Japan um 1400

Aus der Sammlung Dr. A. Breuer, Berlin / Versteigerung am 14. und 15. Mai bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin

Besonderer Nachdruck liegt auf den Gemälden und Lacken, die bei uns leicht übersehen werden. Allerdings ist es auch schwer, Gemälde alter Meister in Originalen zu erwerben, wenn nicht gar unmöglich, und das Sammeln von Repliken alter Bilder ist nicht jedermanns Sache. In der Sammlung Breuer gibt es eine ganze Anzahl solcher Repliken, die als vollgültige Kunstwerke anzusprechen sind, wie das eindringliche Bildnis eines unbekannten Meisters (Nr. 273) und eine große Landschaft aus der Mingzeit (Nr. 280). Daneben sind Gemälde neuer und neuester Meister, prachtvolle Landschaften des I-chai aus dem 19. Jahrhundert zu finden. Unter den Makimono steht die Rolle des großen Schulgründers Tai Chin (Nr. 275) an erster Stelle und der schöne Jizo aus der jüngeren Kamakurazeit (Nr. 326) kommt ihr an Qualität gleich. Mehr problematischer Art ist eine Landschaft (Nr. 270), die früher in Grosses Besitz war und die von ihm teils einem Künstler der Sungakademie, teils einem überaus geschickten Nachahmer der Sungmalerei in der Ashikagazeit zugeschrieben wurde.

An Umfang und Geschlossenheit übertrifft die Lacksammlung alle anderen Teile der Kollektion. Nur selten sind so frühe japanische Arbeiten wie der Lackkasten (Nr. 141) und die Dosen (Nr. 145ff.) auf dem europäischen Markt ausgeboten worden. Die chinesischen Lacke der Sammlung, die den japanischen vorangegangen sind und durch subtile malerische Formung besondere Reize bieten, bilden die eigentliche Überraschung der Auktion. Aus der Fülle mögen nur ein Stilleben und ein Vogel in Goldlackmalerei auf rotem Grunde hervorgehoben werden, auch einige der seltenen Weißlacke und geschnittene Lackarbeiten seien erwähnt. Die übrigen Künste treten neben den Gemälden und Lacken etwas zurück. Trotzdem finden sich unter den keramischen und plastischen Werken sehr beachtenswerte Stücke. Unter den Töpfereien fällt eine prächtige Han-Vase auf, ferner ein Seladongefäß (Nr. 9) der Sungperiode, einige Blauweiß-Porzellane (Nr. 19—21), japanische Teege-

Räuchergefäß auf drei Füßen
Graues Steinzeug mit Seladonglasur
Sung (960—1279)

Topf mit zwei kleinen Henkeln
Graues Steinzeug
Sung (960—1279)

Räuchergefäß auf drei Füßen
Graues Steinzeug mit Seladonglasur und eingeschnittenen Ornamenten
Sung (960—1279)

Aus der Smlg. Dr. A. Breuer, Berlin / Versteigerung am 14. u. 15. Mai bei Paul Cassirer u. Hugo Helbing, Berlin

fäße, ein koreanisches Gefäß mit Purpurdekor (Nr. 36). Von den Skulpturen sind zu nennen: ein Tempelwächter (Nr. 240), der um 550 entstanden ist; ein Holzbodhisattva (Nr. 245) aus der Sungzeit; eine koreanische Kuan-yin aus Bronze (Nr. 241); ein Mädchenpaar aus Bronze (Nr. 246). Das Bronzegerät ist durch eine Reihe von Spiegeln, Kultgeräten, Löffeln und einen wirkungsvoll patinierten chinesischen Löwenleuchter (Nr. 363) ausgezeichnet vertreten. S.

VERSTEIGERUNG LORD BROWNLOW

Am 3. Mai wird bei Christie eine wichtige Versteigerung stattfinden, auf der neben Bildern aus dem Besitze von Lord Hastings und Earl Stanhope u. a. m. die noch unveräußerten Bestände der Gemäldesammlung von Lord Brownlow verkauft werden. Die meisten Stücke dieser Kollektion sind etwa seit Beginn des vorigen Jahrhunderts im Besitze der Familie Brownlow, und zwar wurden sie in den achtziger und neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts, meist aus dem Kontinent, von Sir Abraham Hume erworben, bei dessen Tod sie an Viscount Alford, den Sohn des ersten Earl Brownlow, als Vermächtnis übergingen. Besonders hervorzuheben sind zwei prachtvolle Männerbildnisse von Van Dyck, das eine Jacques le Roy, Oberhaupt der brabantischen Handelskammer, in halber Figur, sitzend mit großer Halskrause, darstellend, das andere ein Porträt des französischen Kupferstechers Leclerc. Weitere wichtige Stücke sind u. a. das Brustbild des A. Navagew von Tizian, ferner die charakteristischen Beispiele von Hoppner, Pordenone, Mierevelt und Moro. Ein berühmtes Werk aus der Frühzeit Rembrandts stellt Isaac und Esau dar; es trägt die Jahreszahl 1636 und läßt sich durch eine Reihe früher Sammlungen zurückverfolgen. Erwähnenswert ist ferner eine Darstellung aus dem Orlando Furioso von Battista de Dossi, eine kleinfigurige Darstellung mit reizvollen Landschaftsmotiven. Das Bild wurde 1894 im Burlington Fine Arts Club und 1911 in der Grafton Gallery ausgestellt und ist ein für die spätere Ferraresische Schule besonders belangvolles Stück. Insgesamt umfaßt die kleine Brownlower Sammlung 27 Bilder. Ein illustrierter Katalog liegt vor. K. T. P.

BERLIN

Bei Lepke gelangt am 30. April eine Sammlung von Gemälden alter Meister zur Versteigerung, die in der Hauptsache Werke italienischer und niederländischer Künstler enthält. Zuerst sei auf einige italienische Madonnendarstellungen der Früh- und Hochrenaissance hingewiesen, unter denen sich Gemälde des Ambrogio Borgognone, Fra Paolino da Pistoia, Paolo Zacchia befinden. Aus späterer Zeit sind zwei Madonnen von Bernardo Strozzi, von denen eine auf der Ausstellung italienischer Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts in Berlin 1927 zu sehen war, hervorzuheben. Francesco Bassano, Domenico Feti, Giuseppo Bazzani, Sebastiano Ricci und Piazzetta sind mit beachtenswerten Arbeiten vertreten. Unter den deutschen Bildern stehen die Kreuztragung und Kreuzigung des um 1450 tätigen Meisters des Halleiner Altars obenan. Es folgen interessante Werke, die Lukas Cranach, Hans Cranach, Hans von Kulmbach und Christoph Schwarz zugeschrieben werden. Die altniederländische Malerei vertritt ein gutes Exemplar der »Eheschließung des ungleichen Paares«, dessen karikaturistische Köpfe auf physiognomische Studien Leonardos zurückgehen; ferner eine heilige Familie von einem Nachfolger des Joos van Cleve und eine heilige Anna selbdritt von Barend van Orley. Zahlreicher sind die Gemälde der flämischen Meister des 17. Jahrhunderts. Die drei Grazien mit Füllhorn sind eine veränderte Werkstattwiederholung der Komposition des Rubens in Madrid, bei

Rembrandt Selbstbildnis mit Saskia (B. 19)

Aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 8.—10. Mai

der die Tiere und Früchte wohl von Snyders gemalt wurden. Der heilige Hieronymus von Jordaens ist in einem seiner Hauptwerke, dem Fährboot in Kopenhagen, ziemlich unverändert wieder verwendet worden. Ihnen schließen sich charakteristische Gemälde von Henrik van Balen und Jan Brueghel, Pieter Neeffs, Teniers u. a. an. Unter den holländischen Bildern verdienen vor allem eine Anzahl repräsentativer Porträts genannt zu werden, so das Brautpaar des Joan van Noort, die sitzende Dame von Ferdinand Bol, das Bildnis einer jungen Dame von Bartholomäus van der Helst. Adriaen Backer ist mit einem seiner Hauptwerke, der figurenreichen »Krönung des Mirtill« nach dem Pastor Fido, vertreten, die französische Malerei mit einer Darstellung des Milchmädchens von Greuze, die englische Bildniskunst mit Bildern von Lely, Kneller und Lawrence.

Die umfangreiche Kupferstichsammlung Schloß E... wird zusammen mit ausländischen Museumsdubletten bei Hollstein und Puppel vom 6. bis 8. Mai versteigert. Die deutsche Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts nimmt in der Kollektion, die zur Auflösung kommt, eine hervorragende Stellung ein. Martin Schongauer ist allein mit zwölf Arbeiten vertreten, unter denen die Geißelung, die große Kreuztragung, Johannes der Täufer, die heilige Katharina, eine der törichten und eine der klugen Jungfrauen hervorzuheben sind. Israel von Meckenem ist mit der Kreuzigung im frühen Zustand, den spielenden Kindern und dem sehr seltenen Wappen mit dem Löwen anzutreffen. Ihm folgt Albrecht Dürer mit Kupferstichen von ausgezeichneter Druckqualität: vier Madonnen, der verlorene Sohn, Hieronymus im Gehäus, der Raub der Amymone, die Wirkung der Eifersucht, die Melancholie, das große Glück, das Wappen mit dem Hahn und mit dem Löwen, der heilige Georg zu Fuß repräsentieren seine Kunst. Von Augustin Hirschvogel enthält die Sammlung die Landschaft mit der gebogenen Holzbrücke, von Lukas Cranach das Clairobscurblatt mit dem heiligen Christophorus, den heiligen Hieronymus unter dem Baum, Christus und die Samariterin. Das seltenste Blatt der Sammlung dürfte die kleine Pietà in Rund von Hans Baldung-Grien sein, von der nur noch ein Exemplar im Berliner Kupferstichkabinett bekannt ist. Unter den Radierungen Rembrandts befinden sich Seltenheiten wie das Hundertguldenblatt im zweiten Zustand, der Faust im ersten Zustand, Petrus und Johannes an der Pforte des Tempels, die Hütte mit dem großen Baum, der Obelisk, das 1636 datierte Selbstbildnis mit Saskia in einem frühen bisher unbekannten Zustand. Die Kleinmeister, Callot, Hollar, Lucas van Leyden, Ostade u. a., sowie die Stecher des 18. Jahrhunderts wie Baudouin, Boilly, Bonnet, Chardin, Janinet, Ward, Watteau sind ebenfalls gut ververtreten.

Cassirer-Helbing versteigern im Anschluß an die Sammlung Breuer am 14. und 15. Mai chinesische Goldgegenstände und Textilien aus dem Be-

Aldegrever. Porträt des Wiedertäufers Johann van Leyden
Sammlung von Passavant-Gontard / Versteigerung bei C. G. Boerner, Leipzig

sitz von Dr. Friedrich Perzyński. Vor allem sind es goldene Geräte, Goldschmuck, Masken aus Gold, Goldbrokate, Seidendamaste und Seidensamte, Woll- und Seidenteppiche, die zum Ausgebot gelangen. Die Goldarbeiten sind durch die Akademieausstellung weiteren Kreisen bekannt geworden. Sie gehören vorwiegend der T'ang-Zeit an, so die goldene Spange und die Dose mit Gravierungen und Silbereinlagen auf gepunztem Grunde. In spätere Zeit sind die Teile des Goldfiligranschmuckes, dessen Kostbarkeit noch durch eingelegte Edelsteine und Perlen erhöht wird, zu setzen, ebenso die goldene Frauenmaske, deren Herkunft und Zweck noch im Dunkeln liegt. Die Textilien und Teppiche der Sammlung Perzyński stammen zumeist aus dem 18. Jahrhundert. Zwei Teppiche mit reichen hellen Rankenmustern auf dunkelblauem Grunde, drei farbenfreudige, mit buddhistischen Symbolen übersäte Säulenteppiche und ein leuchtender Teppich mit tiefrotem Fond stellen seltene Typen dar. Von starker dekorativer Wirkung sind ein großer glühend-roter Samtbehang mit tiefgrünen Lotusranken und ein rotbrauner Brokatsamt mit fünf goldenen Drachenmedaillons. Samte in gelben und roten Farbtönen, reich gemusterte Seiden und Goldbrokate vervollständigen das Bild der Sammlung.

AACHEN

Am 25. und 26. April wird der Nachlaß des bekannten Aachener Sammlers Adolf Schweitzer, sowie eine Sammlung aus Brüssel und anderer Aachener Privatbesitz durch Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz, versteigert. Der Katalog ist reich illustriert und umfaßt ca. 600 Nummern Gemälde alter und neuer Meister, Aquarelle, Stiche, japanische Farbholzschnitte, Antiquitäten aller Art, Perser-Teppiche, Holzskulpturen, Einrichtungsgegenstände und antike Möbel der verschiedensten Stile. Unter den Gemälden sind die Romantiker und die niederländische und flämische Schule mit bemerkenswerten Arbeiten vertreten.

FRANKFURT a. M.

Am 7. Mai kommt bei Hugo Helbing-Frankfurt die Sammlung Ludwig von Gans, der ein Sohn des berühmten verstorbenen Sammlers Fritz von Gans ist, zur Versteigerung, die ein Vorwort des Frankfurter Generaldirektors G. Swarzenski wie folgt charakterisiert:

Es ist ein Kunstbesitz, der gewählte Stücke aus den verschiedensten Zeiten und Gattungen enthält und durch hervorragende Einzelwerke allgemeine Beachtung verdient. So findet sich unter den Bildern die kleine Kreuzigung des Domenico Veneziano,

von dem nur ganz wenige Bilder erhalten sind; so ist unter den Textilien die Brüsseler Tapisserie, die offenbar nach dem Karton eines der führenden vlämischen Meister gewebt ist, formal und inhaltlich ein Hauptwerk dieses kostbaren Kunstzweiges. Obwohl eine besondere Vorliebe für bestimmte Gebiete kaum hervortritt, ist die mesopotamische und persische Keramik des Mittelalters so stattlich vertreten, wie man es auf dem deutschen Markt nur ausnahmsweise findet.

Abgesehen von diesem Sondergebiet wird der Eindruck bestimmt durch die Mannigfaltigkeit der einzelnen Objekte, die sich ohne schulmäßigen oder programmatischen Zusammenhang mosaikartig aneinanderreihen. Als bezeichnendes Beispiel hierfür sei nur erwähnt, daß neben den Werken der europäischen Malerei und Plastik auch einige chinesische Bildwerke sich finden, darunter ein signiertes und publiziertes Bild eines Meisters von ungewöhnlichem Reiz. Es entspricht der künstlerischen Haltung, die diesem ganzen vielgestaltigen Kunstbesitz eigen ist, daß auch das Mobiliar und die Ausstattungsstücke eine erfreuliche Qualität und einen durch die Tradition gesicherten Geschmack zeigen.

Am selben Tag die Versteigerung von Plastiken der Sammlung Licht. Den Schwerpunkt bildet der Zahl und Bedeutung nach die Holzskulptur der deutschen Spätgotik. Sie ist reich an ausgezeichneten süddeutschen Werken und besitzt auch einige italienische Arbeiten. Vor allem zu nennen eine Madonna von Riemenschneider und eine aus Tettwang in Schwaben stammende »trauernde Maria« aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, während die Spätzeit mit einer schönen Barockmadonna aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vertreten ist. Auch dem illustrierten Katalog dieser Sammlung hat Swarzenski ein Vorwort mit auf den Weg gegeben. G.

PARIS

Eine bedeutende Versteigerung moderner Gemälde, Pastelle, Aquarelle und Zeichnungen, für die M. Hessel und M. E. Bignou als Experten zeichnen, findet unter der Leitung von M. Lair-Dubreuil am 27. April im Hotel Drouot statt. Der illustrierte Katalog verzeichnet 132 Nummern. Unter den Zeichnungen gibt es drei Blätter von Corot, drei von Degas, Arbeiten von Delacroix, Derain, Dufy, Guys, Millet, P. Picasso (9 Nummern), Signac u. a. Unter den Pastellen nennen wir solche von Manet, Mary Cassat und Monet. Die dritte Abteilung umfaßt Gemälde von Carrière, Corot, Friesz, Gauguin, Lotiron, Liebermann (Gänsehüterin), Renoir, Rousseau und als besondere Kuriosität sieben Skizzen Wilhelm von Kaulbachs zu den Fresken der neuen Pinakothek. G.

DETROIT

Vor der zur Zeit stattfindenden Van Dyck-Ausstellung veranstaltete das Detroiter Institute of Arts eine Ausstellung von Werken französischer Meister der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Corot ist mit Werken aus allen Epochen vertreten, Courbet mit einer großen Landschaft. Besonders umfangreich ist die Kollektion der Schule von Barbizon, darunter die Gänsemagd von Millet. h

Persische Fayence

Aus der Sammlung Ludwig v. Gans. Versteigerung bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M., am 7. Mai

NEUES ÜBER DEN MEISTER MICHIEL UND JUAN DE FLANDES

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Als das Kaiser-Friedrich-Museum 1914 aus der Nähe von Burgos eine Madonna von ungewöhnlicher Art erworben hatte, stellte ich fest[1], daß dazu als die andere Hälfte eines Diptychons das Brustbild eines Donators gehörte, das sich damals im Privatbesitze zu Madrid befand. Dieses Bildnis ist kürzlich auf Umwegen in den Londoner Kunsthandel gelangt (Colnaghi). Der Zusammenhang der beiden Tafeln kann nicht bezweifelt werden, da, abgesehen von der Übereinstimmung der Maße und des Stils, der orientalische Teppich von der Madonnentafel in die Porträttafel hinüberreicht. Der Donator ist ein älterer spanischer Würdenträger. In den Brokatstoff seines Gewandes ist das Lilienzeichen des Calatrava-Ordens eingestickt.

Ich stellte gleichfalls fest, daß der merkwürdig porträthafte Madonnenkopf übereinstimmte mit dem Frauenbildnis in der Wiener Staatsgalerie, das ehemals dort in der Reihe der Holbein-Bildnisse hing, aus welcher Gemeinschaft es wohl dem Stile, aber nicht der Qualität nach herausfiel. Eine fürstliche Dame, auf deren Namen das »K« im Halsschmuck hinweist. Das Bild stammt aus der Ambraser Sammlung, wo noch eine »schwache Kopie in größerem Formate« vorhanden sein soll[2].

Ich konnte die Hypothese wagen, daß der Autor des Diptychons und des Wiener Bildnisses der in spanischen und niederländischen Inventaren oft genannte Meister Michiel wäre, die Dame in dem Wiener Porträt etwa Katharina, die spanische Prinzessin, die, 1486 geboren, 1501 nach England verheiratet wurde.

Dem Stil und der Herkunft des Diptychons nach tritt der ausgezeichnete Maler hervor als ein um 1500 in Spanien am Hofe tätiger latinisierter Niederländer. Isabella die Katholische, in deren Regierungszeit (1474—1504) seine Wirksamkeit ohne Zweifel fällt, hegte eine entschiedene Neigung für die niederländische Tafelmalerei, wie ihr der capilla real von Granada hinterlassener Kunstbesitz bezeugt. Mindestens drei Meister aus dem Norden standen ihr zu Diensten, nämlich Melchior Aleman, Michel Flamenco und Juan de Flandes[3]. Von ihnen ist Juan de Flandes dank Justis scharfsinnigen Ermittlungen eine sichtbare Persönlichkeit geworden.

Michel, der erheblich früher als Juan, nämlich spätestens 1492, wahrscheinlich schon vor 1481, in den spanischen Hofdienst trat, wurde über das Todesjahr der Königin (1504) hinaus von Margarethe, der niederländischen Statthalterin, beschäftigt. Margarethe war 1497 an den spanischen Hof gekommen, um sich mit dem Kronprinzen Juan zu vermählen, und ihre aus den Inventaren deutlich hervortretende Vorliebe für den Meister Michiel mag aus jener Zeit stammen.

Margarethe besaß, abgesehen von anderen Bildern Michiels, ein Diptychon, das in folgender Art beschrieben wird[4]:

»Ung bien petit tableaul à double feullet, de la main de Michiel: de l'ung des coustez de Nostre-Dame, et de l'autre coustez d'ung sainct Jehan et saincte Marguerite, faiz à la semblance du prince d'Espaigne et de Madame«.

Also: ein kleines Diptychon, auf dessen einer Hälfte die Madonna, auf dessen anderer Hälfte die Heiligen Johannes und Margarethe dargestellt waren, und zwar die Heiligen mit den Porträtzügen des spanischen Thronerben und seiner Verlobten, der Tochter Maximilians. Da Juan bereits 1497 starb, im Herbst des Jahres, in dem Margarethe nach Spanien gekommen war, muß das Diptychon damals entstanden sein.

[1] Amtl. Berichte a. d. kgl. Kunstsammlungen, Berlin, XXXVI (1915) Sp. 177ff.
[2] Katalog der Wiener Galerie (v. Engerth, 1886), S. 72 (Nr. 1508).
[3] C. Justi, Jahrbuch der preuß. Kunstsammlungen VIII, S. 157ff.
[4] Le Glay, Correspondance de l'empereur Maximilien I. et de Marguerite d'Autriche II, S. 479.

Meister Michiel Ausschnitt
Paris, Sammlung Quesnet

Die Hypothese in bezug auf den Meister Michiel stützte sich hauptsächlich auf seine, durch diese Inventarbeschreibung belegte, Übung, den Heiligen fürstliche Personen zu substituieren. Eben dies tat der Maler der Berliner Madonnentafel.

Offenbar war Michiel der bevorzugte Porträtmaler des spanischen Hofes. Er hat die Königin Isabella angeblich in ihrem dreißigsten Lebensjahre (also schon 1481) gemalt, deren gleichnamige Tochter, die den König von Portugal heiratete, und den Hofbeamten (»contrerolleur«) Charles Oursson. Diese Bildnisse im Besitze der Statthalterin, die auch eine kleine Madonna mit dem schlafenden Kind von Michiel besaß, die sie ihren Liebling (»mignonne«) nannte. Eine Tafel, zu der die Beschreibung paßt, die aber im Stil an Joos van Cleve erinnert, in Lebrija (Señora de la Oliva).

Im Jahre 1515 scheint Michiel in seine niederländische Heimat zurückgekehrt zu sein, vielleicht von Margarethe berufen. Gerade aus dieser Zeit sind zwei Zahlungen an ihn urkundlich bekannt geworden. Ferdinand, der spanische König, läßt im September dieses Jahres eine auffällig hohe Summe anweisen für die Dienste, die Michiel der längst verstorbenen Königin zwischen 1492—1504 geleistet habe[1]. Es klingt wie Abfindung und Schlußzahlung. Im März desselben Jahres läßt Margarethe eine Geldsumme an Michiel (Zittoz) zahlen[2], der sich damals anscheinend in den Niederlanden aufhielt.

Carl V. scheint die Vorliebe seiner spanischen Großmutter und seiner Tante geteilt zu haben. Im Inventar der Gemälde, mit denen er sich in St. Yust umgab, stoßen wir auf den Namen Tizian viele Male und auf den Michiels, von dem hier ein großes Bild mit der Kreuztragung Christi aufgeführt wird und ein Christus mit dem Kreuz[3].

Unter den Werken Michiels, die im Inventar der Statthalterin Margarethe genannt werden, befand sich eine Doppeltafel, die Himmelfahrt Christi und die Himmelfahrt Mariä. Diese beiden Tafeln gehörten ursprünglich zu der umfangreichen Serie, die Justi[4] mit vollem Erfolg dem Juan de Flandes zugeschrieben hat. Dies wird deutlich aus folgender Inventareintragung[5]: Trente petis tableaulx, tous d'une grandeur, de la vye et passion de Nostre-Seigneur qui sont deans une layette de sapin où y en avoit XXXII; mais les deux qui estoient faiz de la main de Michiel sont estez prins pour

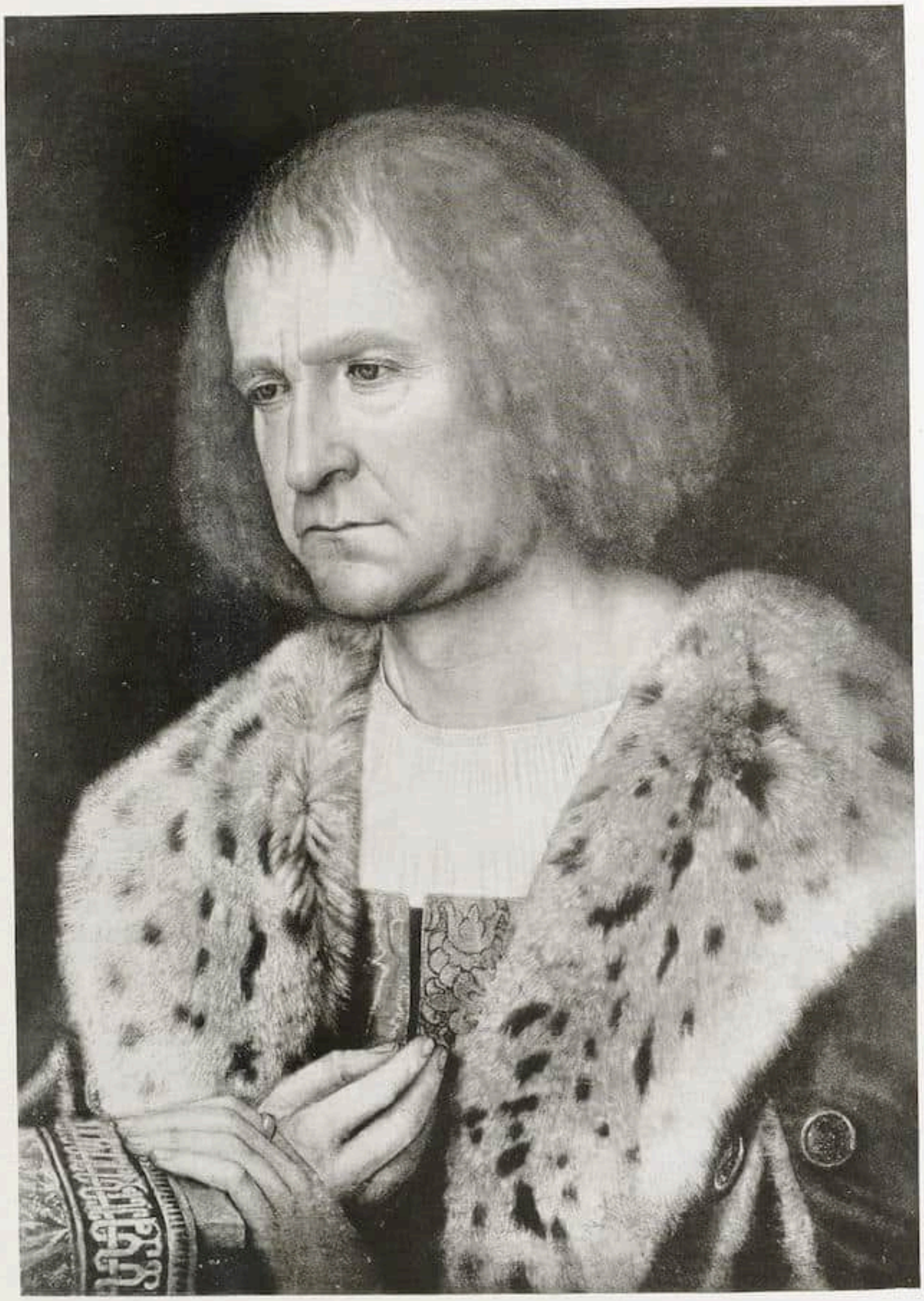
[1] D. Pedro de Madrazo, Viaje artistico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de Espana, Barcelona 1884. S. 19.
[2] Crowe und Cavalcaselle, Les anciens peintres Flamands II, S. CCCXI.
[3] D. Pedro de Madrazo a. a. O. S. 58.
[4] A. a. O. S. 159.
[5] Gaye, a. a. O. II. S. 482.

Meister Michiel — Die Himmelfahrt Mariae

Paris, Sammlung Quesnet

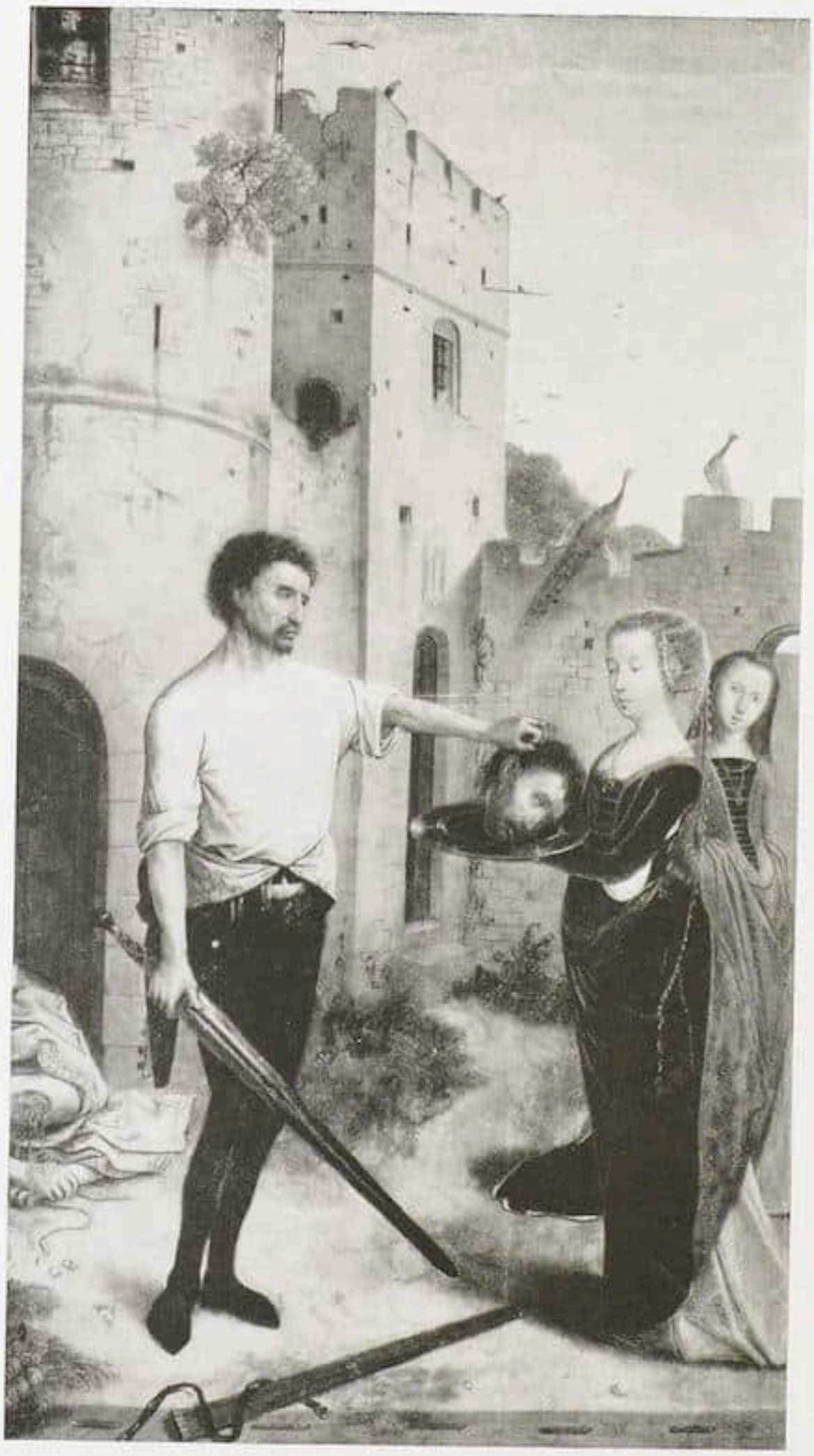
Meister Michiel — Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

faire ung double tableaul, lequel est touché ci devant, et est enchassey de cipre; et sont l'assumpcion de Dieu et celle de Nostre-Dame. Eine »Himmelfahrt« und eine »Himmelfahrt Mariä« werden aufgeführt in der Reihe der kleinen Bilder; sie waren im Besitz der Statthalterin, fehlen aber im Besitz der spanischen Könige, waren also nicht aufgenommen in den Altar von 20 Tafeln, den Margarethe kurz vor 1527 an-



Meister Michiel — London, Kunsthandel (Colnaghi)

fertigen ließ und der später nach Spanien kam. Die Bilder von Juan — im Palast zu Madrid und an anderen Orten — sind durchschnittlich 20 : 16 cm groß.
Wenn ich nun eine Himmelfahrt Mariä zeige, die dem Formate nach in jene Reihe gehört, die dem Stile nach nicht von Juan, vielmehr von einem gleichzeitigen, mindestens gleichwertigen Meister herrührt, wenn — weiter — diese Himmelfahrt stilistisch



Juan de Flandes Die Enthauptung des Täufers
Genf, Museum d'Ariana

mit der Berliner Madonna zusammengeht, so ist, wie ich hoffe, aus der Hypothese inbezug auf Michiel eine erwiesene These geworden. Auf der Ausstellung der Primitifs Français zu Paris war 1904 an der Sammlung Jules Quesnet eine Himmelfahrt Mariä unter Nr. 111 zu sehen. In dem Ausstellungskatalog sind die Maße angegeben: 20 : 16 cm. Im Privatbesitze zu Madrid gibt es eine freie, schwache Kopie dieses Bildes aus dem 16. Jahrhundert[1]. Ein Argument mehr für die Herkunft des Originals.

Eine Vergleichung der zierlichen Himmelfahrt mit der Berliner Madonna wird durch den starken Unterschied im Figurenmaßstab erschwert. Ich glaube aber denselben Geschmack, dieselbe halb niederländische, halb südliche Art, denselben Marientypus — mit der hoch gewölbten, rein gerundeten Maske, dem lockeren, bewegten Haar, der niedrigen Stirn, dem kugeligen Kinn, dem schwellenden Mund — deutlich genug zu erkennen.

Steht Michiel in seiner persönlichen Gestaltungsweise uns deutlich vor Augen neben dem anderen hispanisierten Niederländer Juan de Flandes, so wird es bald gelingen, sein »Werk« zu vergrößern. Eine Madonna mit dem hl. Bernard im Privatbesitze zu Madrid, eine Krönung Mariä in der Sammlung Heugel (Paris) sowie eine figurenreiche Kreuztragung im russischen Privatbesitze kommen zunächst in Betracht.

Was Juan de Flandes betrifft, möchte ich bei dieser Gelegenheit hinweisen auf eine Johannes-Tafel im Museum d'Ariana zu Genf[2]. Der Henker legt das Haupt des Täufers auf die Schüssel, die Salome stehend mit beiden Händen trägt in ruhiger, höfig gemessener Haltung.

[1] Diese Angabe sowie andere wertvolle Nachweise verdanke ich Herrn Leo Blumenreich, der die Berliner Madonna und — weit später — den dazu gehörigen Donator in Spanien erworben hat.
[2] Nr. 14 (60 : 30 cm).

DIE PRIMITIVEN DER SAMMLUNG CREMER

VON ALFRED SCHARF

Nahezu ein Lebensalter hat der Geheimrat Josef Cremer in Dortmund, von Beruf Brauereibesitzer, verwandt, um als leidenschaftlicher Sammler eine Kollektion von etwa achthundert Gemälden zu erwerben. Nicht die Zahl der Gemälde, die im Laufe der Zeit in seinen Besitz kamen, ist erstaunlich, sondern die Läuterung und Wandlung, um nicht zu sagen Entwicklung seines Geschmackes und seines Geschmacksurteils. Trotz so mancher offensichtlicher Mißerfolge ließ sich der Sammler nicht abhalten, immer weiter seinen Besitz zu vermehren und letzten Endes zu bereichern. So ist im Laufe der Jahre eine Sammlung von musealem Umfang entstanden, die wohl keine der Malerschulen vom 14. bis zum 18. Jahrhundert unberücksichtigt läßt. Man findet hierin sowohl Gemälde italienischer, niederländischer und deutscher Primitiver, Werke der Hochrenaissance, Bilder holländischer und flämischer Meister des 17. Jahrhunderts, französische und englische Arbeiten des 18. Jahrhunderts und anderes mehr. Die Stärke der Sammlung, die unter allen Schulen wesentliches aufweisen kann, liegt bei den Primitiven. Es sei hier erlaubt, den Begriff weit zu fassen und selbst Werke der italienischen Hochrenaissance bis zur romanistischen Malerei in Flandern mit einzuschließen.

Die Primitiven sind zusammen mit einem Teil der Sammlung vor längerer Zeit in einem Kataloge, den Lilienfeld, Voss und Winkler bearbeitet haben, kunstgeschichtlich gewürdigt worden. Es sind in der Hauptsache die Bilder, die Ende Mai oder Anfang Juni durch die Firma Wertheim versteigert werden. Nur

Taddeo Gaddi
Geburt Christi mit anbetenden Engeln und Hirten

wenige Werke aber haben in die kunstgeschichtliche Literatur Eingang gefunden Trotz des Kataloges blieb die Sammlung im großen ganzen der Wissenschaft wenig bekannt. Daraus mag die Berechtigung hergeleitet werden, einige kunstgeschichtliche interessante Gemälde an dieser Stelle zu besprechen.

*

Die Malerei des Trecento wird durch eine Anzahl von Gemälden florentinischer und sienesischer Meister gut repräsentiert. Die Schule Giottos vertritt eine Darstellung der Geburt Christi mit anbetenden Engeln und Hirten von Taddeo Gaddi. Das Gemälde, das in den Zwickeln über dem Kleeblattbogen zwei schreibende Propheten enthält, steht in innigem Zusammenhang mit dem linken Flügel des 1334 datierten Altars im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Ein zweites Triptychon mit der gleichen Darstellung und der Jahreszahl 1333 befindet sich im Bigallo in Florenz. Offenbar handelt es sich bei dem Bilde der Sammlung Cremer ebenfalls um den Flügel eines verloren gegangenen Triptychons. Es trägt ebenso wie die beiden anderen Altarbilder die Merkmale seiner Frühzeit, von ihnen unterschieden durch ein breiteres Format und Varianten in den Einzelheiten. Die Typen und die Gewandung der Figuren kommen dem Charakter Giottos noch außerordentlich nahe, nur sind die Formen kleinlicher, der Ausdruck süßlicher, die Farben schwerer. Früher ebenfalls dem Taddeo Gaddi zugeschrieben wurde eine thronende Madonna mit Heiligen und Engeln, darüber Christus in segnender Haltung, ein schönes Gemälde, in altem Rahmen, das aber gegenüber den Nachfolgern Giottos eine mehr selbständige Hand verrät. Die miniaturhafte Behandlung des Hintergrundes und die subtile Ausführung der Figuren weisen auf einen unter sienesischem Einfluß tätigen Florentiner Künstler hin, der in den schlanken Proportionen und dem Stil der Gewänder dem Orcagna nahesteht. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um ein Werk seines Bruders Nardo di Cione, mit dem er vielfach zusammengearbeitet hat. Die kleine Kreuzigung mit Maria, Johannes, Magdalena und einer weiblichen Heiligen (Abb. s. S. 278), streng symmetrisch im Aufbau, verrät ebenfalls sienesische Schulung. Bei vielen Anklängen an Simone Martini wird der

Nardo di Cione
Thronende Madonna mit Engeln und Heiligen

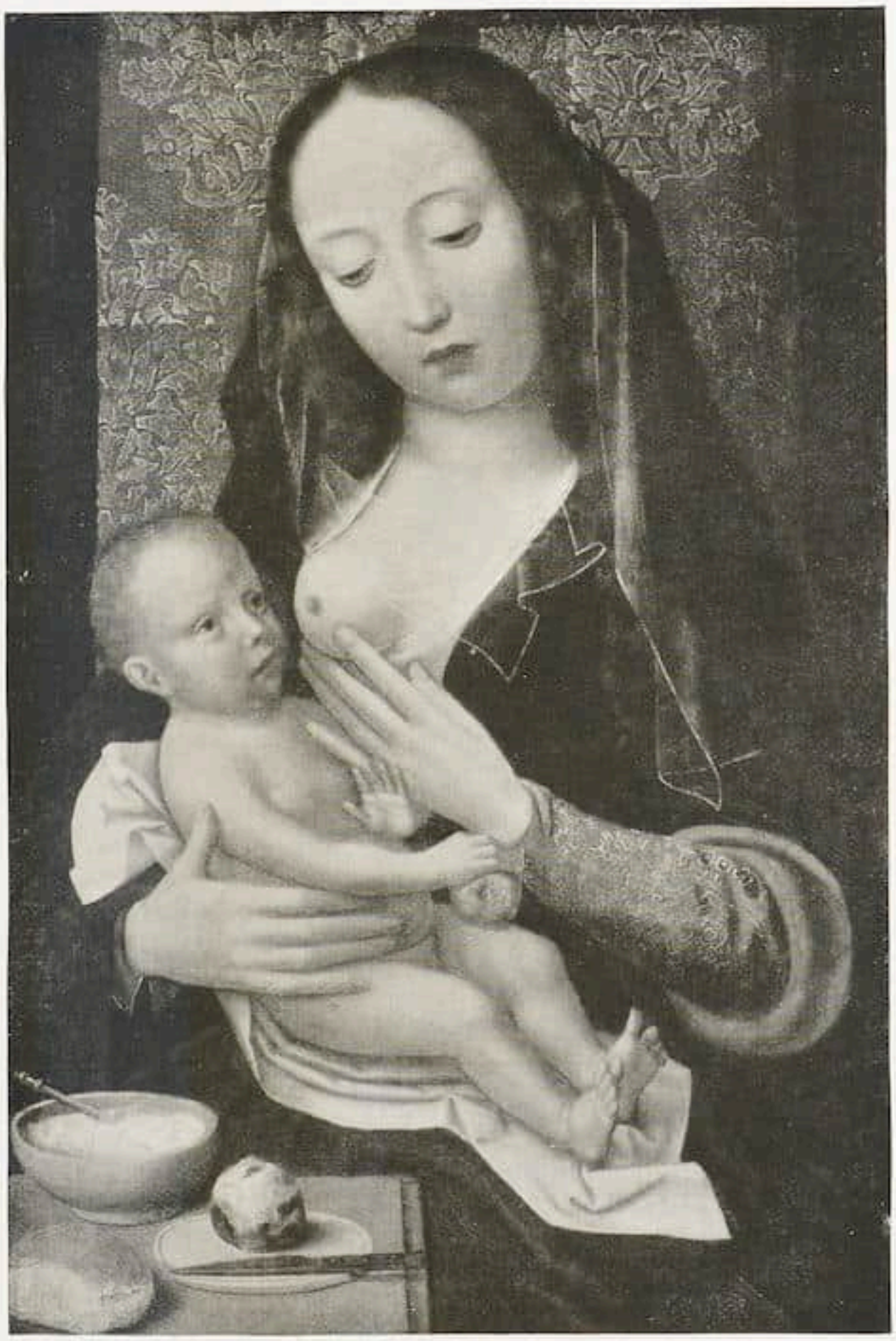
Neroccio di Bartolommeo. Madonna mit Johannes d. T. und Katharina

Willem Key — Anbetung der Könige und Hirten

Sodoma — Leda mit dem Schwan

Künstler im Kreise des Pietro Lorenzetti zu suchen sein. — Der sienesischen Malerei des 15. Jahrhunderts und zu den bedeutendsten Stücken der Sammlung Cremer gehört die Madonna mit Johannes dem Täufer und der hl. Katharina des Neroccio di Bartolommeo, die, wie Voss, Archiv für Kunstgeschichte 1913, Tafel 25 erkannte, früher zu unrecht dem Matteo di Giovanni zugeschrieben wurde. Das Gemälde, das den Typus der Madonnenhalbfigurengruppe mit Heiligen der sienesischen Quattrocentomalerei besonders rein vertritt, ist ein gutes Beispiel für die reich differenzierende Kunst des Neroccio, der auch sonst vielfach ähnliche Madonnenkomposition geschaffen hat, so in der Akademie in Siena, in Berlin, in Krakau, im Louvre. Das ansprechende Bild ist aus der Sammlung Léon de Somzée, die 1904 versteigert wurde, in den Besitz der Sammlung Cremer gelangt.

Offenbar aus der gleichen Quelle stammt die Leda des Sodoma, die aber nicht in der Versteigerung Somzée vorkommt und wohl vorher verkauft wurde. Seitdem Morelli in seinen kunsthistorischen Studien über die Galerie Borghese das dortige Exemplar



Adriaen Isenbrant — Madonna mit Kind

der Leda dem Sodoma zugeschrieben, später aber seine Ansicht widerrufen hat — das Bild ist der heutigen Forschung zufolge eine Kopie nach dem verlorenen Original des Leonardo — ist eifrig nach einem Bilde der Leda von Sodoma gesucht worden. Das Werk der Sammlung Cremer, das in der Feinheit der Darstellung des Nackten und im Sfumato des Kolorits wie in der Durchdringung des landschaftlichen Raumes charakteristische Züge des Stiles Sodomas enthält, kann den Anspruch erheben, das gesuchte Original Sodomas zu sein.

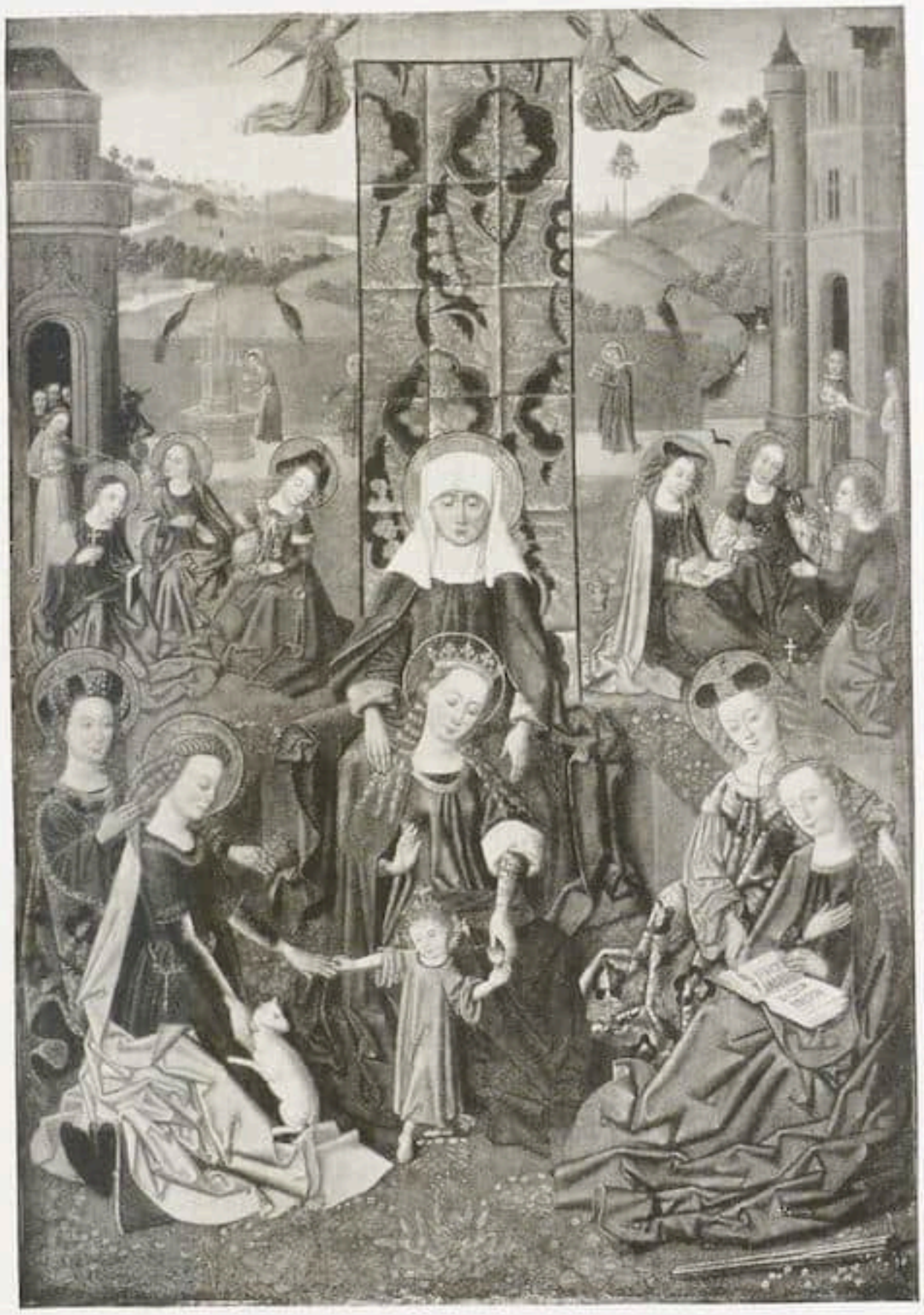
Unter den Bildern der niederländischen Meister befinden sich nicht minder interessante Stücke. So geht, wie Max J. Friedländer nachgewiesen hat (Jahrb. d. pr. Kstslg. 1906, 145), die Madonna in Halbfigur von Adriaen Isenbrant auf eine verschollene Darstellung aus dem Kreise Rogers van der Weyden zurück. Das Madonnenbild ist in Typus und Empfindung ein besonders charakteristisches Beispiel von der Kunst des in Brügge tätigen Meisters. Dagegen ist die hl. Anna Selbdritt von Joos van Cleve eine Variante des Bildes in der Galerie in Modena, das Kind ist kleiner gebildet, Maria

Abraham de Bruyn Bildnis eines Jünglings

fehlt der Nimbus, die Landschaft ist verändert. Das leuchtende Kolorit, der Typus Mariae und die unruhige Faltengebung deuten auf eine frühe Entstehungszeit hin (Baldass, Joos van Cleve, Kat. Nr. 17: entstanden 1512).

Ein Beispiel von der holländischen Malerei dieser Zeit bietet das Gemälde mit der Speisung der Fünftausend, das Lucas van Leyden zugeschrieben wird. Es weist in einigen Figuren und Physiognomien des Vordergrundes Beziehungen zu dem Künstler auf, aber sowohl in der unübersichtlichen Komposition wie in der harten bunten Farbigkeit entfernt es sich ebenso weit von ihm wie die drei Gemälde in Hampton-Court, die jüngst auf der holländischen Ausstellung in London zu sehen waren. Etwas früher entstanden ist die Darstellung des Ganges nach Emmaus, die Friedländer laut Analogie zu einer 1504 datierten Serie mit der Wiedergabe der sieben Werke der Barmherzigkeit einem Meister von Alkmaar zuweist.

Die Bildniskunst des 16. Jahrhunderts wird durch das Bildnis eines Fürsten, der mit den Insignien einer Bruderschaft vor einem grünlichen Hintergrund dargestellt ist, vertreten. Wahrscheinlich ist es von einem französischen Künstler, der in der Umgebung des François Clouet tätig war und in der Art des Barend van Orley arbeitete, ausgeführt worden. Ebenso problematisch ist das in hellen kühlen Tönen gehaltene und sicher gezeichnete Bildnis eines Jünglings, das bisher einem unbekannten Künstler um 1575 zugewiesen wurde. In der Mitte links fand sich jedoch ein Monogramm aus ADB, dasselbe, welches der Goldschmied und Kupferstecher Abraham de Bruyn, der Vater des Nicolas de Bruyn, anwandte (Nagler, Monogrammisten I, 410). Um



Westfälischer Meister — Anna Selbdritt mit Heiligen

1538 in Antwerpen geboren, übersiedelte der Meister gegen 1580 nach Köln, wo er hochbetagt starb. Was Abraham de Bruyn als Maler geleistet hat, ist, abgesehen von diesem Beispiel, nicht bekannt.

Schon auf Rubens weisend verdient die stark bewegte Anbetung der Könige und Hirten des Willem Key, die mit der 1553 datierten Kreuzabnahme Christi, früher Amsterdam, Sammlung Six eng zusammenhängt, besonders genannt zu werden. Die Art der Malerei und der Aufbau der Komposition heben die beiden Bilder des Key gegenüber den Darstellungen der niederländischen Romanisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts über den Durchschnitt heraus.

Schließlich sei auf die hl. Sippe in einer Landschaft, die Anregungen von Roger von der Weyden und Dirck Bouts erfahren hat, hingewiesen. In der Gestaltung und Anordnung der Figuren verrät das Gemälde, das von Heise (Norddeutsche Malerei S. 36) dem Meister des Sippenaltars der Wiesenkirche zu Soest von 1473 zugeschrieben wird, deutliche Anlehnung an Madonnenkompositionen Memlings. Die kühle glasige Farbengebung und zeichnerische Durchführung lassen es als ein typisch deutsches Werk erscheinen.

George Minne Buste de jeune fille. Bronze. 1926
Photo: Kunsthandlung Dr. Becker, Köln

NEUE WERKE VON GEORGE MINNE

VON ERNST SCHEYER

»Der Sieg über die Originalität, höchste Selbstbezwingung, die Übersetzung des Ehrgeizes auf ein anderes Niveau, das ist Minne«.

Als Julius Meier-Graefe in seiner »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst« (1904) dies über den damals 38jährigen schrieb, gab er mehr als nur eine Kennzeichnung der Kunst Minnes, er gab die Definition des »wahren Künstlers«. Es gehörte eine ungewöhnliche divinatorische Begabung dazu, um aus der damaligen Situation des Minneschen Schaffens diese seine ewige Qualität herauszuspüren, die wir heute angesichts seiner letzten Werke beglückt anerkennen.

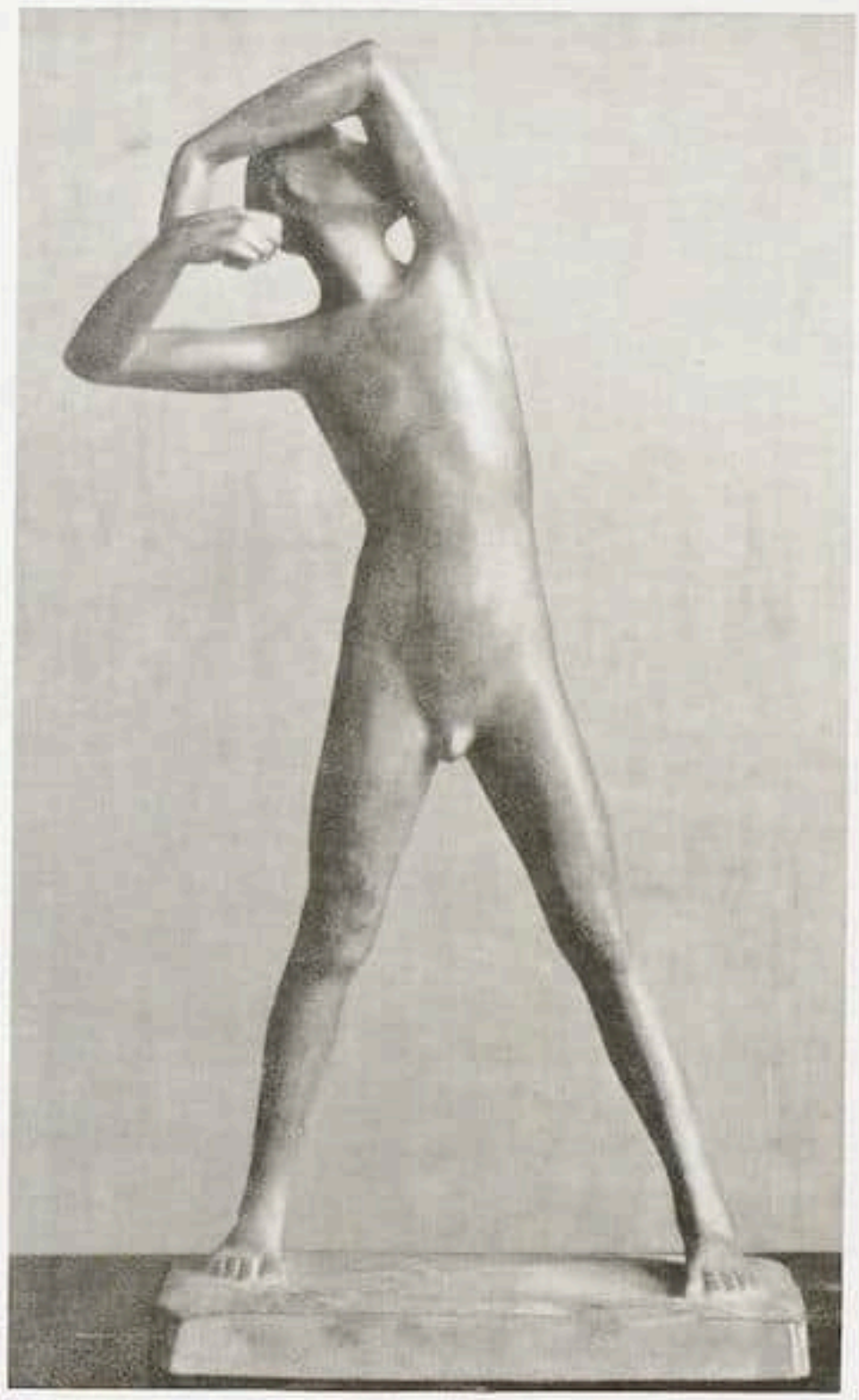
Schlagworte töten. Mit dem journalistischen Etikett: »Minne, der Gotiker«, zum Überdruß wiederholt, hatte man Minne kunsthistorisch eingesargt, ebenso wie man ihm heute mit dem Schlagworte des »Lateiners« schaden würde. Wenn man überhaupt sein Werk, das noch keineswegs abgeschlossen scheint, an das jeweils Modische anschließen wollte, fehlte man gegen Minnes ewige Qualität. Als Minne »gotisch« schuf, war das niemals ein ehrgeiziges Erspüren der Kunstkonjunktur, ein Übernehmen historischer Form, sondern die noch sehr isolierte Bemühung eines Künstlers, der mit einigen seiner Kampf- und Generations-Genossen — man denke an Morris — in der Gotik das Ideal der »reinen Form« verewigt sah.

Das Attribut »rein« hatte für ihn ganz besonders nicht nur einen ästhetischen, sondern einen höchst ethischen Sinn. Die Versuchung, die Formreinheit durch die thematischen Belastungsproben jener mit Urschmerz beladenen Gruppen (Les agenouillés [Stein] 1888, »Enfant« prodigue 1896, Mére et enfant mort) zu vertiefen, lag jener im Literarisch-Symbolischen so stark fixierten Zeit zu nahe, als daß ein so ernst-

George Minne Grand agenouillé. 1925
Bronze, patiniert
Photo: Kunsthandlung Dr. Becker, Köln

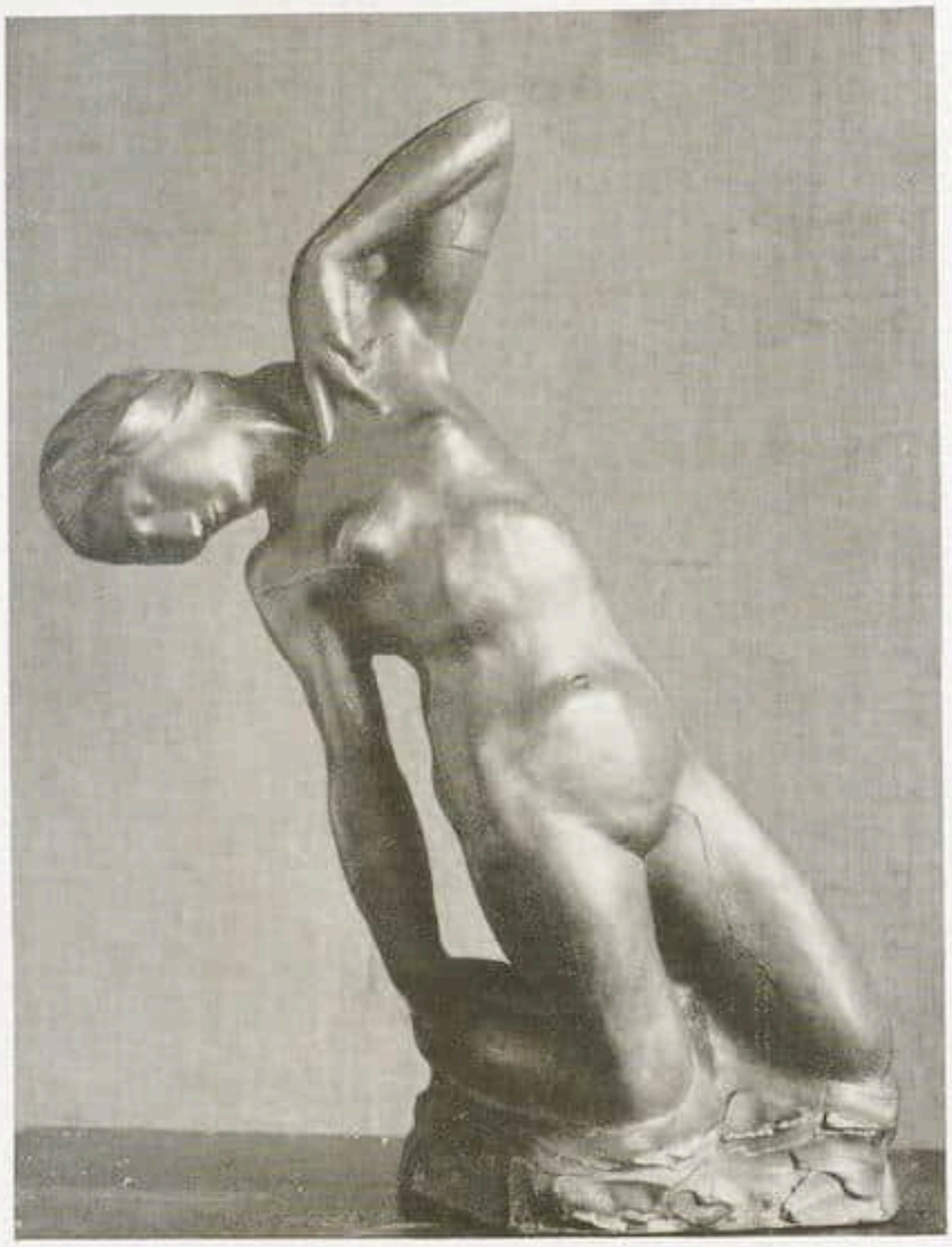
haftes Temperament wie Minne ihr in seiner Jugend widerstanden hätte. Doch hat er in diesen Werken der Frühzeit durch die Askese der Form eine künstlerische Wahrhaftigkeit erreicht, die selbst uns Heutige, sofern wir überhaupt schon imstande sind, dieser noch verketzerten Zeit des »Jugendstils« Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, zu fesseln imstande ist. Das Spätwerk Minnes kann nun über seine eigene letzte Rechtfertigung hinaus, die dieser Geburtsjahre der jungen Kunst, des »Jugendstils« sein, dessen ersten Bestandteil »Jugend« (Jugend auf allen Gebieten der Kunst) wir undankbar und die Tatsachen fälschend so lange überhört haben.

Es besteht kein Bruch zwischen dem Schaffen des jungen und des alten Minne, wie es letztlich keinen gibt zwischen der Kunst um 1900 und der um 1930. Auch im Werk Minnes ist nichts entwickelt worden, was nicht schon von Anbeginn in ihm gelegen hätte. Der besondere Sinn für den Umriß und die Geschlossenheit der Komposition ist geblieben, kommt jedoch in den späten Werken in ihrer plastischen Saturiertheit, in ihrer in sich gerundeten Fülle reiner zum Ausdruck, weil sich auch inhaltlich die



George Minne David. Bronze, patiniert. 1928
Photo: Kunsthandlung Dr. Becker, Köln

Gebärde beruhigt hat und nicht mehr der Zwang besteht, den Leidensgestus bis zur formalen Beruhigung vielfach zu brechen. Es ist ein Reiz mehr, jetzt zu empfinden, wie auch heute noch von der zur Ruhe gebrachten Erregung jener Zeiten etwas in der Umrißführung des »David« (1928) zu spüren ist. Unveränderter Grundbestand seiner Kunst ist auch das beim »David« wieder verwendete Standmotiv (Stehen mit gespreizten Beinen). Man vergleiche damit den »l'homme à l'outre« von 1897, den »petit blessé« von 1898 oder das in seinem Wesen begründete, in seinem Werk so beliebte Motiv des Knieens (man vergleiche einen der »Knieenden« des Folkwankbrunnens 1898 mit dem »großen Knieenden« 1925). Selbst ein Rest von der kantigen Umrißführung seiner frühen Werke, die vielleicht im Zusammenhang steht mit seiner gleichzeitig geübten Holzschnitt-Manier (Illustrationen zu Verhaeren und Maeterlinck), wird im »David« noch zu finden sein.
Auch thematisch ist der Abstand früher und später Werke nicht so sehr groß. Immer hat der »Jüngling« als dankbarstes Sujet der »reinen Form« in seinem Werk neben den Themen des Leids und des Schmerzes gestanden. Nur daß es heut so scheint, als ob die Apotheose des Urleids gänzlich zurückgedrängt sei von den Variationen über das ewige Thema »Von der Jugend« und »Von der Schönheit«, dessen glücklichste und glaubhafteste Gestaltungen zu finden wohl doch nur Vorrecht des Reifens und Alterns ist.



George Minne Baigneuse agenouillée, Bronze. 1914
Photo: Kunsthandlung Dr. Becker, Köln

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN EUROPÄISCHER MUSEEN

Das Berliner Schloßmuseum erwarb aus Versailler Privatbesitz zwei Figuren ruhender Frauen aus Bronze, Gegenstücke, die zum Schmuck eines Brunnens bestimmt waren und wohl Werke des Bouchardon (1698—1762) sind.

Das Märkische Museum in Berlin versandte einen illustrierten Bericht über die Erwerbungen des Jahres 1928. Diese sind so zahlreich gewesen, daß nur die wichtigsten hier verzeichnet werden können. Sie betreffen nahezu alle Gebiete, die vom Märkischen Museum gepflegt und gesammelt werden. Nicht nur lokalgeschichtlich beachtenswert sind zwei Epitaphe des 15. und 16. Jahrhunderts, die als Leihgaben in das Museum gelangten, zwei Stilleben des Hofmalers des Großen Kurfürsten Ottmar Elliger, eine eigenhändige Elfenbeinminiatur von Daniel Chodowiecki, eine Berliner Architekturvedute Eduard Gaertners, das Grabmal der Marianne Schadow von Gottfried Schadow u. a. Dazu kommen kunstgewerbliche Arbeiten aller Art und graphische Werke Berliner Künstler des 17. bis 20. Jahrhunderts.

Aus dem Besitz des Großherzogs von Oldenburg erwarb kürzlich das Rijksmuseum zu Amsterdam Rembrandts monogrammiertes und 1631 datiertes Bildnis seiner Mutter als Prophetin Hanna (Abb.: Klassiker der Kunst, Rembrandt, S. 38) und das »Blaue Mädchen« von Verspronck.

Das Kopenhagener Museum erwarb mit Unterstützung des Ny-Carlsberg-Fonds das Bildnis eines älteren Mannes von Frans Hals, das im Jahre 1927 vom Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin im Tausch gegen die große Rubens-Landschaft abgegeben wurde. Das Bildnis, das in der schwärzlichen Weise der späten Zeit des Frans Hals gemalt ist (um 1660; Abb. im Posse-Katalog I, S. 255), bereichert die Kopenhagener Sammlung auf das glücklichste, da der Meister bisher nur mit der kleinen Skizze zum Bildnis des Descartes im Louvre vertreten war.

Vom Kunstindustriemuseum in Oslo liegt ein Bericht über die Erwerbungen 1927 und 1928

vor. Neben ägyptischen und griechischen Kunstwerken interessiert vor allem ein norwegischer Bildteppich der Renaissance mit der Darstellung der Verklärung Christi auf dem Berge Tabor. Der 1571 datierte Teppich ist ein Hauptwerk nordischer Webkunst der Renaissance. S.

NEUERWERBUNGEN DES WIENER KUNSTHISTORISCHEN MUSEUMS

Den Neuerwerbungen des kunsthistorischen Museums an Werken österreichischer spätgotischer Malerei, die L. v. Baldass in Heft 3 und 5 dieses Jahrganges behandelte, sind in den letzten Monaten einige weitere gefolgt. Eine »Beschneidung Christi« aus Mondsee im Salzkammergut, deren Typen deutlich den Einfluß Michael Pachers weisen, der Hohepriester und der das Kind haltende Mann Entlehnungen vom Altar in St. Wolfgang. Herkunft vermutlich aus dem Salzburgischen. Die Werkstatt die gleiche, aus der auch der »Christus unter den Schriftgelehrten« der Liechtenstein-Galerie hervorgegangen ist. — Von Rueland Frühauf dem Älteren rühren die Bilder der Kirchenväter Ambrosius und Augustinus her.

Die übrigen Neuerwerbungen der Gemäldegalerie gehören dem Barock an. Ein über einem Totenkopf sinnender Mönch, ein Spätwerk des Zurbaran (ein Geschenk der Galerie Arnot in London), verwandt dem Bild der Londoner Nationalgalerie. Geschenk eines Wiener Kunsthändlers sind zwei kleine Skizzen von Guido Reni aus seiner silbrigen Epoche, eine »Verkündigung« und »Heimsuchung«. Bazzani ist mit einer monumentalen »Verkündigung« vertreten, einem frühen Werk von rostfarbenem Lokalkolorit, mit eingesprengtem Rosa und Tiefblau, von besonderem Interesse in seinen Beziehungen zu dem österreichischen Kolorismus des 18. Jahrhunderts.

Die »Nature morte« des Jan Fyt ist mit ihrem groß gesehenen Aufbau und ihrer satten Farbenpracht dem schönen Tierstilleben des Meisters in der Akademie der bildenden Künste ebenbürtig. —

Als die bedeutendste kleinkünstlerische Erwerbung der Skulpturenabteilung im Laufe der letzten Monate muß das karolingische Elfenbeinrelief mit dem hl. Gregor (aus dem Besitz des Klosters Heiligenkreuz) bezeichnet werden, das ursprünglich als Leihgabe ausgestellt, schließlich durch Kauf an das Museum übergegangen ist (vgl. A. Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen I, S. 62, Taf. LIV).

Der Kreis der spätgotischen Großlobminger Figuren wurde um eine (zur Zeit beim Restaurator befindliche) Statue des hl. Georg vermehrt, welche die vor einigen Jahren in das Museum gelangte Kreuzigungsgruppe aus Großlobming an künstlerischem Wert noch überragen soll.

Zu erwähnen wären auch ein malerisches Flachrelief des Seicento (in Wachs), darstellend die »Grablegung«, und eine von Pietro Bernini beeinflußte Elfenbeinfigur des Täufers von Johannes Otte. P.-N.

MANNHEIM

Die Städtische Kunsthalle in Mannheim feiert das 20jährige Bestehen ihres graphischen Kabinetts mit einer reichen und anregenden Ausstellung von Aquarellen, Zeichnungen und graphischen Blättern des 19. und 20. Jahrhunderts aus dem Besitz der Sammlung. Der Plan der Gründung eines Kabinetts entstand sogleich bei der Eröffnung der neuen Kunsthalle mit der Aufgabe, die eigentliche Gemälde- und Skulpturengalerie zu ergänzen. Außer einer aus städtischem Besitz übernommenen Stiftung fand sich vor 20 Jahren keinerlei Grundstock vor. Um so mehr ist die zielbewußte Sammeltätigkeit des Kabinetts anzuerkennen, das heute nahezu 4000 Blätter umfaßt. Die graphische Sammlung ist weniger auf Vollständigkeit als auf charakteristische Beispiele der künstlerischen Entwicklung vom Klassizismus bis zur »neuen Sachlichkeit« hin zusammengebracht worden. In diesen Rahmen passen sich auch die Schwarzweiß-Blätter der badischen Meister und die Zeichnungen der Bildhauer, die das Mannheimer Kabinett als Besonderheit pflegt, gut ein. h

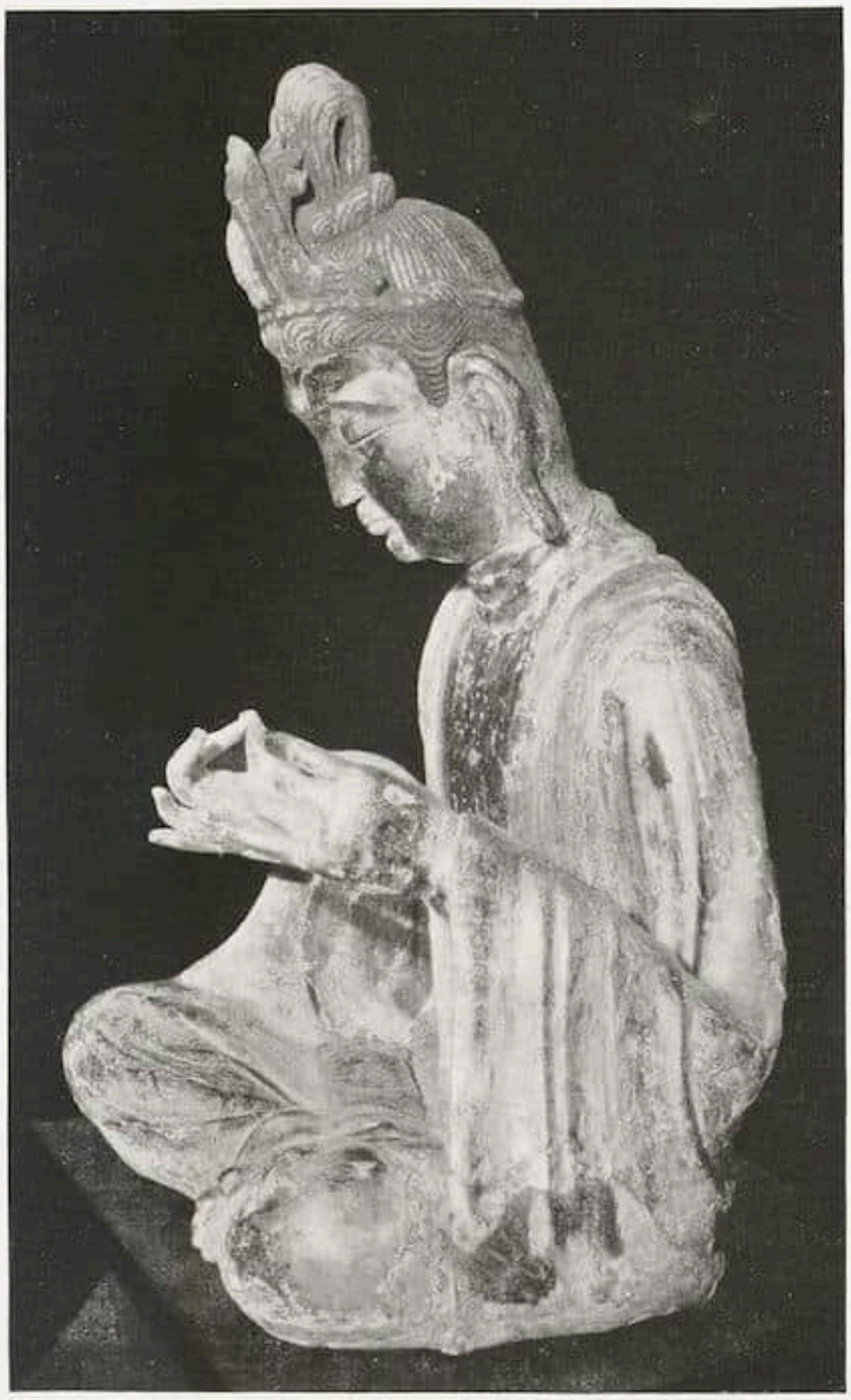
NEW YORKER AUSSTELLUNGEN

Demotte / Dr. Otto Burchard & Co. / Wildenstein

Demottes veranstalteten im März die wohl bedeutendste Ausstellung alter Glasmalerei, die je in New York zu sehen war. Altes Glas ist hier ein ganz besonders begehrter Sammelgegenstand geworden, und auch die Museen haben eifrig danach gefahndet. Auch war die Auswahl sehr sorgfältig getroffen, denn sie ermöglichte an Hand vorzüglicher Beispiele einen Überblick über die Entwicklung dieser Kirchenkunst von der frühen Zeit des 12. Jahrhunderts bis zum 17. hin, als schon der eigentliche Stil der Glasmalerei fast völlig mit anderen Aufgaben und durch Anlehnungen an die Tafelmalerei untergegangen war. Aus der Sammlung Haussaire in Reims stammte das früheste Stück, eine Madonna mit Kind, vor unbemaltem Hintergrund, der ein geometrisches Muster aufweist. Auch eine der seltenen Grisaillescheiben, König David mit der Harfe darstellend, war zu sehen. Sie kommt aus Nantes. Mit wenigen Ausnahmen waren überhaupt die frühen Scheiben französischen Ursprunges. Eine österreichische Arbeit war dagegen die Ausgießung des Heiligen Geistes, etwa aus der Zeit um 1290.

Bei der außerordentlichen Seltenheit früher Glasmalereien dürfte es fast unmöglich sein, hier noch einmal eine so umfassende und qualitätsreiche Ausstellung zusammenzubringen.

Die bekannte Berliner Firma für ostasiatische Kunst, Dr. Otto Burchard & Co., hat soeben in der bevorzugten »Kunststraße«, der 57th Street, ganz in der Nähe der Fifth Avenue, eine Filiale aufgetan und deren Eröffnung mit einer Ausstellung erlesenster Werke, zum größten Teil früh-



Sitzender Buddha Holz mit Goldlack. Tang-Periode
Aus der Ausstellung bei Dr. Otto Burchard & Co., New York

chinesischen Ursprunges, gefeiert. Es sind Stücke, die der Inhaber der Firma, Dr. Burchard, während seines letzten Aufenthaltes in China selber ausgewählt und zusammengebracht hat.

Neben einigen Gemälden und einer (hier abgebildeten) einzigartigen Holzstatue des Buddha aus der Tang-Zeit — einem Werk von überwältigender Größe — liegt das Hauptgewicht auf den jetzt mit Recht so geschätzten frühen Sakralgefäßen aus Bronze, die in ihrer schlichten Größe so wuchtig wie Architektur selber wirken. U. a. befindet sich unter ihnen eine gewaltige Schüssel mit stilisierten Drachenkopf-Henkeln und feingemustertem Dekor aus dem dritten vorchristlichen Jahrhundert, die größte bisher bekannt gewordene ihres Typs; ferner aus der gleichen Periode ein Opfergefäß mit verflochtenem »Donnerwolken-Ornament«. Es ruht auf drei primitiven männlichen Figuren von unchinesischem Typ, die wahrscheinlich Kriegssklaven darstellen. Außer diesen Gefäßen seien erwähnt ein stehender Buddha in Bronze mit Vergoldung in halber Lebensgröße, der den Einfluß der Ghandarakunst aufweist und dem im Metropolitan Museum sehr ähnlich ist; eine Bronzedekoration aus der Chouperiode, die erstaunliche Ähnlichkeit mit den kappadozischen Bronzepferdegeschirren besitzt, von denen im Zusammenhang mit einer Versteigerung in den American Art Galleries jüngst die Rede war; ein Bronzegefäß mit blaugrüner Patina, ebenfalls aus der Chou-Zeit (siehe Abbildung) und eine Bronzelampe in Widderform mit abnehmbarem Deckel aus der Han-Zeit. Sodann finden sich Tang-Keramiken (besonders schön zwei Elefanten mit Kerzenhaltern); frühe

Jade-, Erd- und Himmelssymbole, teils glatt, teils mit Drachenornamenten graviert; kaiserliche Stoffe, Samt und Brokat aus dem 18. Jahrhundert. Alles in allem eine reiche Auswahl des Besten, die die Firma glänzend eingeführt hat.

Die Wildenstein Galleries veranstalteten eine Ausstellung französischer Gemälde des 18. Jahrhunderts aus ihren eigenen Beständen. Mit Meisterwerken waren u. a. vertreten Largillière, Nattier, Watteau, Boucher, Pater, Chardin, Drouais, Fragonard und Greuze. Die Ausstellung tat wieder einmal den Reichtum dieser Firma an hervorragenden Werken gerade der französischen Schule kund, die ihre Spezialität bildet. F.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Leibl / Stuhl u. Neue Typographie / Friedmann u. Weber / Verein d. Künstlerinnen / E. Bibermann

Über die gemeinsam vom Wallraf-Richartz-Museum, der Galerie Matthiesen und der Preußischen Akademie der Künste veranstaltete große Leibl-Ausstellung ist schon anläßlich der vorausgegangenen Darbietung in Köln berichtet worden. Jetzt bildet sie das zentrale künstlerische Ereignis Berlins. Einzig die Akademie-Veranstaltungen haben noch eine gesellschaftliche Bedeutung und den entsprechenden Publikumszustrom. Das ist zu berücksichtigen, wenn man den Wert einer Ausstellung wie dieser abschätzen will. Gerade Leibls Gesamtschaffen stand dem in der Kunst einigermaßen Bewanderten deutlich genug vor Augen, und man könnte es grundsätzlich für wichtiger halten, verstreute, kaum noch recht erkannte Meister derart zusammenzufassen, beispielsweise einen Schider. Zweifellos aber besäßen solche Aufzeigungen weder die Anziehungskraft noch den eminenten Erziehungswert, den eine Erscheinung wie Leibl in ihrer reinen, zurückhaltenden, gründlichen Art und als Beispiel des Wandlungsvermögens innerhalb der Persönlichkeit verkörpert. Leider hat eine ganz systemlose Hängung darauf verzichtet, Leibls Entfaltung klar herauszuheben und damit die Instruktivität des starken und lebendigen Eindrucks beträchtlich geschwächt.

Auch die Schau »Der Stuhl« ist schon in Stuttgart und Frankfurt a. M. gezeigt und mit geringen Veränderungen nur von der Staatl. Kunstbibliothek übernommen worden. S. Giedion hat kürzlich die Probleme und neuen Formen der Sitzgestaltung hier (XXI./2) gekennzeichnet. Eine Ausstellung wie diese entbehrt als gebieterischer Appell an den Gesäßsinn nicht einer gewissen Komik, und das Durchprobieren der langen Stuhlreihe vom letzten Prokrustes-Modell bis zum üppig wippenden Stahlrohr-Fauteuil stellt den, wenn man so sagen darf, Beschauer vor eine etwas ungewohnte Aufgabe. Aber das Studium der hundertfachen konzentrischen Bemühung um das praktisch-ästhetische Optimum dieser einen Gerätform verlohnt schon durch den guten Begriff von frischer Industrialität, den es erbringt. Mit Vergnügen stellt man übrigens in der an kultivierten Einrichtungsgegenständen reichen Ausstellung »Landhaus und Garten« des Kunstgewerbehauses Friedmann & Weber fest, daß die leichten, ingeniösen Stuhltypen auch hier Geltung erlangt haben und daß gerüstklare Metallmöbel bereits in die Vorstellung des Komfortablen einbezogen werden, der ein Geschäft wie dieses in hervorragender Weise dient. Die Kunstbibliothek schließt einen Überblick neuer Typographie an, der außer Beiträgen von Mitgliedern des »Ringes neuer Werbegestalter«, darunter ganz ausgezeichneten Arbeiten von Willi Baumeister, Piet Zwart, Hans Leistikow und Cesare Domela, Drucksachen, Affichen, Photomontagen von Molzahn, Nerlinger, Heartfield, Baumberger und dem Bauhausmeister Bayer bringt. Außerordentlich die (nicht eigentlich typographischen) Bahnplakate von Cassandre, Paris. Besser als Moholy-Nagys didaktischer Raum unterrichtet die Evidenz zielbewußter Einmütigkeit über die Bestrebungen des neuen Setzstils.

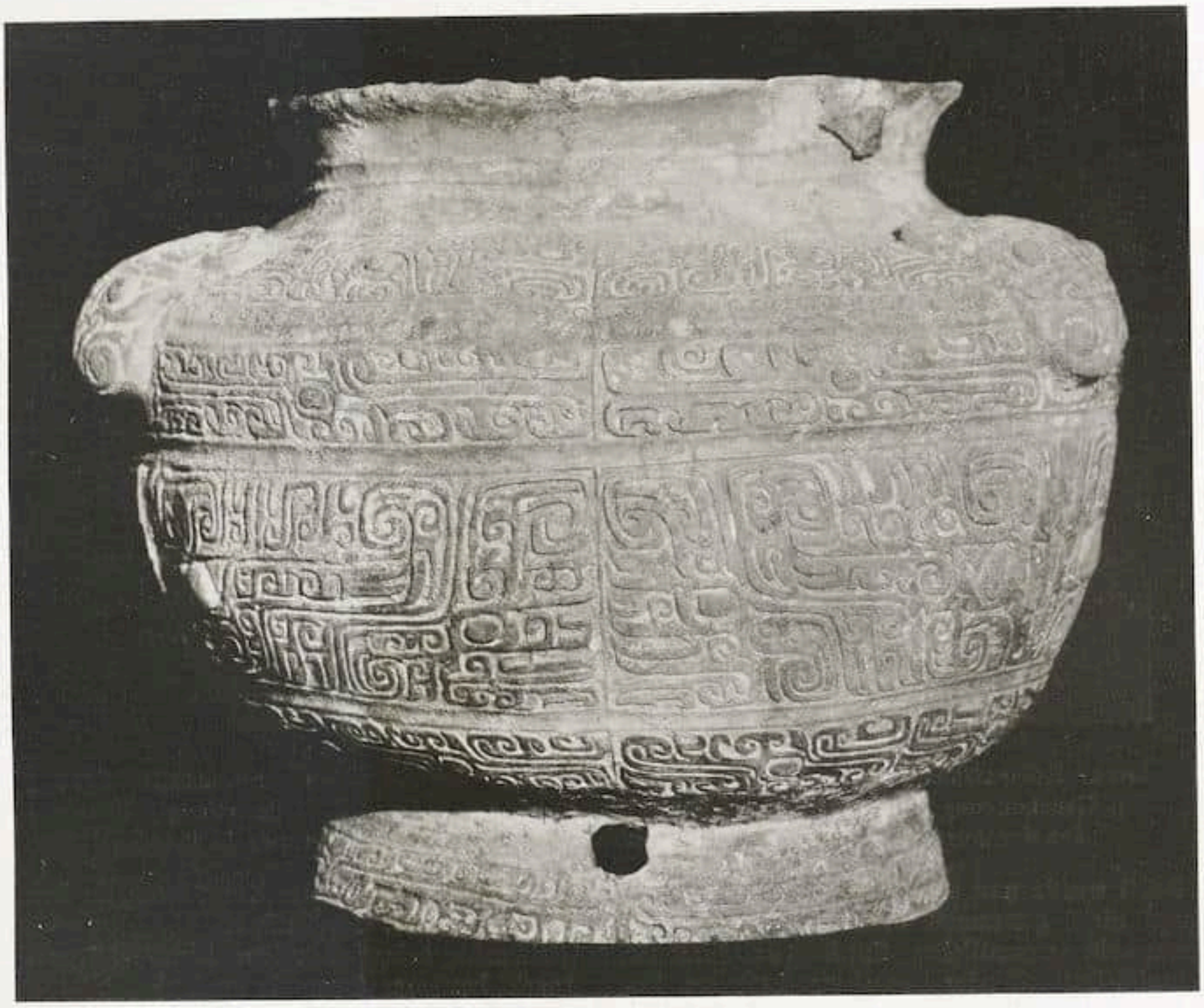
Der Verein der Künstlerinnen bietet in seiner Frühjahrsschau das vertraute Bild ausgeglichener Mittelleistung, das kein schroffes Negativum, aber auch kein heftiger Sonderwille, keine erregende Phantasiebekundung aufreißt. Die bestandvollen, festen Porträtskulpturen von Tina Haim-Wentscher erzwingen sich eine weit anspruchsvollere Anerkennung, die auch dem schmalen, hamletischen Jünglingsakt von Ilse Fehling-Witting nicht vorenthalten werden kann. Unter den malerischen Beiträgen heben sich die tonfeinen, unaufdringlichen Bilder von Marianne und Viktoria Boblenz, ein Porträt edler, dunkler Haltung von Ilse Mode-Häfner, weiter die Arbeiten von Elsa Haensgen-Dingkuhl, Ilona Singer, Fanny Remak und Ima Breusing am weitesten heraus.

S. Margulies hat seine Neue Kunsthandlung nach Lützowstr. 31 verlegt und dort, wo er nun vorteilhaft an das Kunstviertel angeschlossen ist, mit dem jungen Amerikaner Edward Bibermann begonnen. Kein Zweifel, daß er uns Stärkere zeigen wird, als diesen Matisse-Wirkungen dekorativ schmiegelnden, sehr äußerlich auf eine aparte Silhouette bedachten Epigonen, der freilich gerade in ein paar Aktzeichnungen wesentlichere Gaben andeuten kann. Wolfradt

DRESDEN

Neue Kunstwerke aus Dresdner Privatbesitz

Die dritte und letzte Jubiläumsausstellung des Sächsischen Kunstvereins. Eine vorzügliche Regieleistung und eine glückliche Ergänzung unseres Wissens um den privaten Kunstbesitz. Bekannt waren bisher nur die Sammlung O. Schmitz, die beste französischer Impressionisten in Deutschland, und die Sammlung Ida Bienert, die von den Franzosen bis zu Kandinsky, Lissitzky, Mondrian reicht. Die



Bronzegefäß mit blaugrüner Patina — Chou-Zeit

Aus der Ausstellung bei Dr. Otto Burchard & Co., New York

Sammlungen L. Gutbier mit einigen Perlen deutscher Malerei, und H. Müller, heute bereits eine Fundgrube für Handzeichnungen. Weniger bekannt waren der Privatbesitz Marga Stegmann (Klee, Nolde, Picasso, Segall), W. Bretschneider (Thoma, Trübner, Liebermann), H. und K. Arnhold (Schuch, Uhde, Hodler, Nolde), F. Bondi (Hofer, Kokoschka, Pissarro), Fr. Glaser (Dix, Ch. Voll, Cassel), A. Kreß (Thoma, Steinhausen, Corinth, Slevogt) und E. Merzinger (Thoma, Sperl, Liebermann, Corinth, Slevogt).

Wer den Dresdner Privatbesitz nicht kennt, wird vermutlich erstaunt sein, wie schwach die französische Malerei vertreten ist. Nun, O. Schmitz hätte allein eine ganze Ausstellung bestreiten können, die eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges geworden wäre; er hat nur Deutsche ausgeliehen, nachdem er vor reichlich zwei Jahren die Internationale Ausstellung in Dresden großzügig unterstützt hat und auch sonst für internationale Veranstaltungen in letzter Zeit stark in Anspruch genommen worden ist. Und Ida Bienert, für die die Dinge wohl ähnlich liegen, hat sich auf die Moderne beschränkt. So sehr das im Interesse der Wissenschaft zu bedauern ist, so verständlich ist es in menschlicher Beziehung. Schließlich ist es nicht angenehm, unersetzliche Werte dauernd unterwegs zu wissen. Dies sei vermerkt, lediglich um einer falschen Schlußfolgerung vorzubeugen; der große Besitz an französischer Malerei in Dresden tritt bei dieser Ausstellung nicht in Erscheinung. Dafür sind die Anfänge der neueren deutschen Malerei erstklassig vertreten, besonders Thoma, Trübner, Schuch. Von Trübner u. a. »Ludgate Hill« 1878 (Gutbier), die »Frau mit der Halskrause« 1872 (Schmitz), »Park Hemsbach« (Bretschneider), »Der Postillon« 1901 (J. Bondi). Von Schuch ein herrliches »Stilleben« (Schmitz), »Die Wildente« (H. Arnhold). Von Thoma der »Hüter des Tales« 1889 (Kress), das »Lorbeertal am Gardasee« 1897 (Waldes), »Mutter mit Kind« 1910 (Merzinger). Von Liebermann, Slevogt, Corinth sieht man 25 Werke, darunter das große Pastell »Biergarten« (Bretschneider) und den »Rauchenden Alten« 1891 (Waldes); von Corinth »Joseph und Potiphars Weib« 1913 und »Marianne am Flügel« 1918 (Waldes); von Slevogt die »Straße in Kairo« 1914 (Kress). Sonderbarerweise ist die »Brücke«, die in Dresden ge-

Oskar Kokoschka — Angorakatze. 1912
Mit Genehmigung von Paul Cassirer, Berlin — Sammlung J. Bienert
Aus der Ausstellung aus Dresdner Privatbesitz im Sächsischen Kunstverein in Dresden

gründet wurde und zehn Jahre hier blieb, überhaupt nicht gesammelt worden. Es dürfte sich kaum ein wesentliches Stück von Kirchner, Schmidt-Rottluff oder Heckel hier befinden. Nur Nolde fand Boden, und auch erst in allerletzter Zeit. Das ist um so unverständlicher, als sonst in Dresden wie überall die lokale Kunst besonders gern gekauft worden ist. G. Kuehl, R. Sterl, L. v. Hofmann sind mit Hauptwerken hier geblieben, allerdings nicht in so reicher Zahl wie die Jüngeren. Es ist, als ob man erst wieder nach dem Kriege Freude am Sammeln bekommen hätte, und dieser Aufstieg kam den aktuellen Künstlern zugute. Von Kokoschka ist manches in Dresden entstandene Bild hier erworben worden, von Dix sogar recht viel (Glaser). Überraschend der reiche Besitz an Kandinsky, Klee, Feininger. Hier hat die aufklärende Arbeit von Sammler und Händler Früchte getragen, denn bodenständig ist diese Form der Gestaltung nicht, eher die Kunst eines Dix, Griebel, Kretzschmar, Lachnit, Otto Lange und Ch. Voll. Schade, daß viele Sammler mit ihren Sammlungen nicht gewachsen sind! Es scheint für Dresden geradezu kennzeichnend zu sein, daß ein oder zwei erstklassige Werke den Besitzer nicht zu bestimmen vermochten, den Besitzstand zu revidieren. Dadurch gerät das Gesamtniveau sowohl der Einzelkollektionen wie der Ausstellung zuweilen ins Schwanken. Eine solche Ausstellung ist sozusagen ein Rechenschaftsbericht. Vielleicht beschränkt sich ihre Wirkung nicht nur auf den Genuß, sondern erhöht zugleich das Verantwortungsgefühl der Sammler; das Leben der Kunst hängt in hohem Maße von ihrem Urteil mit ab.

Gleichzeitig bringt die »Neue Kunst Fides« eine Anzahl kostbarer Aquarelle von Nolde, ältere und neue, darunter gegen hundert Skizzenblätter aus der Südsee. Bei Kühl hängen gute Aquarelle Wiener Maler, denen eine Kollektion G. Kolbes und K. v. Keudells vorausgegangen war. W. Grohmann

BRÜSSEL

Das Palais des Beaux-Arts veranstaltete eine Ausstellung, die dem holländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts gewidmet war. Dank der verständnisvollen Bemühungen der Frau Zarnowska wie auch der Hilfe mehrerer deutscher und holländischer Museen und zahlreicher Privatsammlungen und des Kunsthandels waren auf kurze Zeit hundert Werke vereinigt. Die chronologische Einteilung erlaubt es der Evolution des holländischen Stillebens von den flämischen Vorläufern Pieter Aertsen und Brueghel d. Ä. an bis zu den farbenreichen Meistern von Anfang des 18. Jahrhunderts zu folgen.

Fast alle ausgestellten Werke sind von hervorragender Qualität. Die Abwesenheit einiger kapitaler Stücke muß bedauert werden. — Das Gesamtbild ist ein sehr fesselndes und wirft neues Licht auf eine Kunstform, die es verstand, das Métier bis zum Äußersten zu vervollkommnen. G. M.

DÜSSELDORF

In der Galerie Flechtheim sind Kompositionen des Frankfurter Malers Willi Baumeister ausgestellt.

Camillo Pissarro Dorfkirche bei Paris. 1870 (Sammlung F. Bondi)
Aus der Ausstellung aus Dresdner Privatbesitz im Sächsischen Kunstverein in Dresden

Sehr beachtenswert diese Synthese malerischer Kultur mit dem aus Kubismus und Konstruktivismus entwickelten Begriff des »Mauerbildes«. Aber nicht die abstrakte Flächenkonstruktion wie bei den Nachkubisten Gleizes und Mondrian ist hier das Hauptproblem der Darstellung, sondern die »gemalte Plastik«, die aus der Fläche herausstrebt und doch schemenhaft ungreifbar mit dem Bildorganismus verbunden bleibt. Manche Werke sind im konstruktiven Sinne strenge abstrakt komponiert. Im farbigen Aufbau äußert sich hochentwickelter Geschmack, der den Erfolg dieser Werke ausschlaggebend bestimmt. Lasch

FRANKFURT a. M.

Kunstverein: O. W. Roederstein / Flechtheim und Kahnweiler: Manolo / Schames: Adolf Wuester (Paris) / Mario Uzielli: Toulouse-Lautrec / Trittler: Otto Dix / China-Institut: Fresken

Frankfurt feiert mit einer Schau im Kunstverein den 70. Geburtstag von Ottilie Roederstein. Die ausgestellten Werke der letzten zehn Jahre sind das reife Ergebnis einer intensiven Lebensarbeit.

Ottilie W. Roederstein, Schweizerin von Geburt, in Berlin und Paris künstlerisch erzogen, stand dem Kreise der in Frankfurt ansässigen Maler Thoma, Boehle, Pidoll (Schüler von Hans von Marées) und Steinhausen nahe und gewann früh, besonders als Porträtistin, Anerkennung und Ruf in Deutschland und der Schweiz. Zeichnerische Sicherheit und Prägnanz des Aufbaues sind noch heute der Jubilarin eigen. Seltsam schwermütig wirken in dieser Kunst, die sonst frei von Problematischem ist, drei Werke, die während der französischen Hofheimer Besetzung gemalt wurden. Farben und Linien dieser Bilder haben eine große und einfache Resignation.

Der Spanier Manolo stellt zum erstenmal bei Flechtheim und Kahnweiler in Deutschland kollektiv aus. In den Bronzen und Terrakotten: sichere Geschlossenheit und Wucht, noch in der kleinsten Form. Der geborene Plastiker spricht auch aus den Handzeichnungen, die menschliches Körpervolumen zum Ausdruck bringen.

Adolf Wuester, der bei Schames seine Bilder zeigt, ist Rheinländer, von heiterem Temperamente und der französischen Lebensauffassung zugetan. Ein bestechendes Malwerk. Stilleben lecker und diskret zugleich, Liebespaare voll animalischer Wärme. Kompositionen wie »Fest in Mentone« und »Zwei Mädchen am Fenster« voll abgewogen vornehmer und als Kontrast kühner Farbhaltung.

Mario Uzielli hat seine Wände sehr dekorativ geschmückt mit einigen Plakaten von Toulouse-Lautrec. Die schwarze Rückenfigur des »Aristide Bruant« in Mantel und Schlapphut mit knallrotem Umschlagtuch auf glattweißem Papier ist eine der machtvollsten Zeichnungen des Künstlers. Die »Troupe de Mademoiselle Eglantine« mit den raffinierten, blauweißen Kurven bewegter Frauenröcke, flächig festgehalten von den parallelen Senkrechten dunkler Tanzbeine und »Babylone d'Allemagne«

mit frischem Königsrot, Gelb, Grüngrau und Grauschwarz haben jenen großgesehenen, ornamentalen Schwung der besten Litographien des Künstlers. Von Otto Dix entbreitet Trittler ein stattlich graphisches Oeuvre: Originalzeichnungen, Lithographien (teils farbig) und Radierungen, Drei Zyklen. Einige Blätter sind von starker Eindringlichkeit wie die Zeichnung des Herrn J. mit verschobenen Gesichtsformen, das Selbstporträt voll Unerbittlichkeit. Aufgereckte Bitterkeit gegen dieses Leben mit Krieg, Soldaten, Machthabern, Dirnen, Syphilitikern. Krasse Beobachtung durch harte Zeichnung vorgetragen. Originell und kühn. Nur wenn die Sensationslust à la Félicien Rops Orgien feiert oder der Symbolgehalt zu gedanklich dargestellt ist, wie manchmal bei Klinger, verliert das Artistische von seinem Reiz.

Das verdienstvolle hiesige China-Institut stellt in seinen Seminarräumen zehn mittelgroße Fresken aus, Stücke einer Tempelwand, die vermutlich aus der Ming-Zeit stammen: abgeschiedene Geister in der schwarzen Wolke, Krieger mit roten Gesichtern von einem weißen Gelehrten begleitet, böse, grünschwarze Genien, die die Schatten peinigen. Diese Wandbilder haben als Thema sonst fast unbekannte, lokal buddhistische Legenden. Die besonders gut erhaltenen Fresken möchte man in einem Museum sehen, um ihren künstlerischen Reiz mit anderen, ostasiatischen Werken vergleichen zu können.

Sascha Schwabacher

WIENER AUSSTELLUNGEN

Zur Feier 60jährigen Bestehens des Vereines zeigt das »Künstlerhaus«, die älteste österreichische Künstlervereinigung, eine einprägsame Auswahl aus dem Lebenswerk Max Liebermanns. »Nähschule in Amsterdam«, »Christus im Tempel«, Bildnis Brandes und Berger, »Terrasse bei Jakob«, »Judengasse in Amsterdam«, das späte Selbstbildnis von 1926 und noch so vieles andere. Ein imposantes Zeugnis der Meisterschaft eines Künstlers, der, wie der Ablauf seines sich über mehr denn sechzig Jahre erstreckenden Schaffens zeigt, sich von Anfang an der Artung seiner Kunst und künstlerischen Fähigkeit bewußt gewesen ist, der seiner Erkenntnis, die ihn Vollendung im engen Anschluß an die Natur suchen ließ, stets treu geblieben ist, ohne je einer Modelaune Konzessionen zu machen. So erklärt sich aus dem Wesen dieses menschlich und künstlerisch so durchaus klaren, geschlossenen Charakters die Vollendung, die bereits die frühesten Werke weisen, das hohe künstlerische Gleichmaß, das allen Arbeiten eigentümlich ist.

Bedeutet Liebermanns Werk Triumph einer mit Können und sicherem Geschmack gepaarten, disziplinierten Intellektualität, so packt das Werk Lovis Corinths, das uns — besonders reich in seinen letzten Phasen — von der »Neuen Galerie« im Verein mit dem »Hagenbund« vor Augen geführt wird (in seiner Plötzlichkeit und seinem Ungestüm, dem häufig Zufallsmäßigen der Eruption eines Vulkans vergleichbar), durch seine Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit. Beide Künstler gehen gleichermaßen (wenn auch mit verschiedenem Temperament) von der Natur aus. Während aber das Verhältnis Liebermanns zu der Natur immer das gleiche bleibt, indem er sich ihr von Anfang bis zu Ende unterordnet, triumphiert bei Corinth der triebhafte Gefühlsmensch über das Objekt. Lautestes Zeugnis das blutige Fanal des Kruzifixus von 1922, das in seiner erschütternden Tragik nur mit einem einzigen Werk der alten Kunst, dem »Ecce homo« Grünewalds vom Isenheimer Altar, verglichen werden kann.

Einer diesen Großen zwar nicht ebenbürtigen, in ihrem engen Rahmen nichtsdestoweniger bestrickenden Begabung, dem 1919 an der Grippe jung — noch ein Dreißiger — verstorbenen Otto Lendecke, hat das Österreichische Museum für Kunst und Industrie eine Gedächtnisausstellung gewidmet. Verdiente Ehrung eines der liebenswürdigsten Talente des alten Österreich, das in seinen Zeichnungen und Aquarellen den Charme und die Grazie des Rokoko wieder zu erwecken gewußt hat.

Poglayen-Neuwall

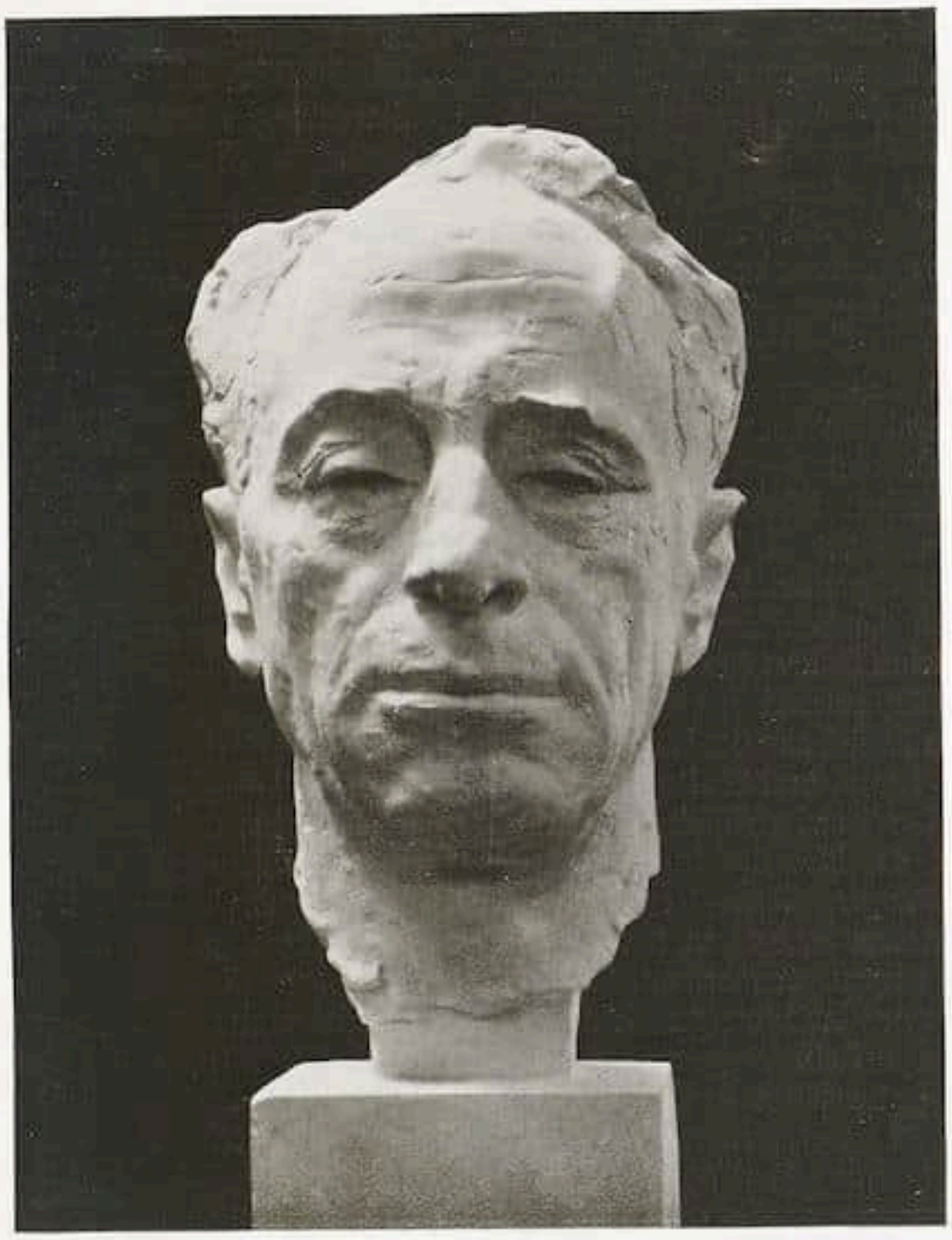
PERSONALIA

WIESE, DIREKTOR DES SCHLESISCHEN MUSEUMS DER BILDENDEN KÜNSTE IN BRESLAU

Mit dieser Tatsache hat der schlesische Provinziallandtag das durch Braunes Weggang nach Stuttgart entstandene Interregnum beseitigt und den ersten Mitarbeiter Braunes an der letzten schlesischen Retrospektiven (deren imposante Buchveröffentlichung übrigens seit kurzem vorliegt) zu dessen Nachfolger ernannt. Diese Wahl ist in jedem Sinne ausgezeichnet. Das Breslauer Museum erhält nämlich mit Wiese den Fachmann altdeutscher, speziell schlesischer Plastik, die hier wichtigstes, bis vor Jahren noch wenig durchforschtes Gebiet musealer Pflege ist und auf der anderen Seite auch eine eminent reiche künstlerische, d. h. moderne Persönlichkeit. Denn damals, als Wiese zuerst sein grundlegendes Werk über die Schlesische Plastik von Beginn des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts veröffentlichte[1], hat er in den schweren Inflationsjahren als Leiter des Leipziger Kunstvereins vorbildlich für die moderne europäische Kunst gearbeitet. So besitzt die »Junge Kunst« aus seiner Feder die beiden Bändchen über Gauguin und Archipenko, und reich entwickelt sich in dieser Zeit vor allem seine Mitarbeit an den »Jahrbüchern der jungen Kunst«. Wiese wird also nicht nur das Museum voll von Dokumenten historischer Kunst, zu der man auch die Galerie des 19. Jahrhunderts rechnen darf, organisieren, sondern auch Förderer der neuen Kunstbewegung werden. Man darf gespannt sein, welchen Weg der begabte Pinder-Schüler von ehedem nun in den nächsten zehn Jahren gehen wird.

B.

[1] Bei Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1925.



A. Breker — Bildnisbüste Kogan

Ausgestellt bei H. Abels, Köln

KUNST-LITERATUR

GERDA KIRCHER: VEDUTE UND IDEALLANDSCHAFT IN BADEN UND DER SCHWEIZ 1750—1850. 8. Band der Heidelberger Kunstgeschichtlichen Abhandlungen. Herausgegeben von Carl Neumann und Karl Lohmeyer. Heidelberg 1928. Verlag Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Eine sehr fleißige, sehr gründliche und mit großer Begeisterung geschriebene Arbeit. Allerdings liegt in der Enge des gestellten Themas zugleich ein Vorzug wie auch ein Nachteil. Man möchte wünschen, daß auch die außerbadische Landschaftsmalerei eine kurze Berücksichtigung erfahren hätte, um dadurch die Stellung der behandelten Künstler, Gmelin, Haldenwang, Frommel, im zeitgenössischen Schaffen stärker herausgearbeitet zu sehen. Gerade infolge der liebevollen Behandlung und der fürsorglichen Betonung ihrer Eigenart hätte vielleicht stärkeres Gewicht darauf gelegt werden sollen, daß diese Künstler etwa mit dem älteren Kobell in Mannheim, mit Klengel in Dresden oder Nathe in Schlesien das Schicksal teilen, Übergangskünstler zu sein. Sie stehen zwischen Klassizismus und Romantik, zwischen Vedute und Ideallandschaft, zwischen höfischer und bürgerlicher Kultur, meist zu schwach, durch persönliche und eigenartige Gestaltung ihres Arbeitsgebietes einen befriedigenden Ausgleich zu finden. So liebenswürdige, kluge und gebildete Menschen sie sein mögen, ihr künstlerisches Wollen ist nicht klar genug ausgeprägt und man kann begreifen, daß Koch oder Reinhart, die eine eindeutige künstlerische Überzeugung haben, ihnen, besonders wenn sie anmaßend sind wie Gmelin, ihr nach dem jeweiligen Geschmack des Käuferpublikums schwankendes geschäftstüchtiges Verhalten aufs heftigste vorwerfen. In den Kontroversen zwischen Koch und Reinhart auf der einen und Fernow und Anhang auf der anderen Seite handelt es sich ja nicht nur um Persönliches und Brotneid, sondern um Sein oder Nichtsein bestimmter künstlerischer und philosophisch begründeter Anschauungen, um Ja oder Nein, und gesinnungsloses Lavieren und Opportunismus erscheinen verächtlich.

Wenn uns auch in dem Vergessen dieser ihrer Zeit wohlbekannten Künstler eine gewisse historische

Gerechtigkeit zu liegen scheint, so reizt andererseits doch gerade dies Schwankende ihrer Produktion zum Nachforschen, da man an solchen Künstlern auch freudige Entdeckungen machen kann, große Zusammenhänge aufzuweisen vermag und manches schon halb unbewußt vorweggenommen sieht, was erst spätere Generationen klar erfaßt und gewollt haben. — Ausgehend von einer sachlichen und auf archivalischer Forschung begründeten Umreißung des Lebens der einzelnen Persönlichkeiten, des Charakters ihrer Kunst an Hand guter Abbildungen, der künstlerischen, philosophischen und literarischen Einflüsse, hemmend teils, teils fördernd, zeichnet die Verfasserin das Bild einer neu emporsteigenden Kultur mit großer Lebendigkeit, und die Schilderung eines anfänglich durch fürstliches Dekret bestimmten, allmählich sich selbständig entwickelnden bürgerlichen Kunstwillens, der Erziehung des Bürgers zum tragenden Faktor der Kunst und Kultur des Biedermeier, bringt dem Leser auf wirklich gute Weise diese Zeit nahe mit der Mannigfaltigkeit ihrer Wünsche und Bestrebungen, ihrer Hemmungen und Förderungen, die den Künstlern das Leben keineswegs leicht und angenehm machten. So bietet diese Arbeit nicht nur eine kunstgeschichtliche Abhandlung über einige halb vergessene Landschafter, sondern ein gutes Stück badischer Kulturgeschichte. Herbert Klinkhardt

DAS HELBIG-MUSEUM DER NY CARLSBERG-GLYPTOTHEK. Beschreibung der etruskischen Sammlung durch Frederik Poulsen. Kopenhagen, Nielsen und Lydiche 1927.

In deutscher Sprache wird die Sammlung italischer und etruskischer Antiken, die die Ny Carlsberg-Glyptothek in Kopenhagen besitzt, den Kunstfreunden durch den vorliegenden Katalog, der nach der dänischen Ausgabe von 1925 übersetzt ist, zugänglich gemacht. Mit großer Sachkenntnis und Kritik hat der Verfasser die Kunstwerke des ihm unterstellten Museums beschrieben und chronologisch wie typologisch geordnet. Ein Tafelband enthält Abbildungen aller wichtigen Stücke der Sammlung. Katalog und Reproduktionen sind geeignet, die Kenntnis dieses noch immer zu wenig beachteten Gebietes zu erweitern. Scharf

ARSÈNE ALEXANDRE: BOTTICELLI. Paris, Les Editions Rieder, 1929.

Wer sich wissenschaftlich mit Botticelli auseinandersetzen will, wird in dem Bändchen nur wenig finden, was das Wissen um den Meister bereichern könnte. Wer dagegen Deutungen von Werken Botticellis kennenlernen möchte, der lese Alexandres Bildanalysen des »Frühlings« und der »Geburt der Venus«. Die Hauptwerke des Künstlers sind auf sechzig schwärzlichen, nicht sehr nuancenreichen Tafeln reproduziert. Scharf

Achtkantiger Teller. Rotlack mit Stilleben in Weiß, Rot, Grün und Blau. Ming (1368—1644). Aus der Sammlung Dr. A. Breuer, Berlin
Versteigerung am 14. und 15. Mai bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin

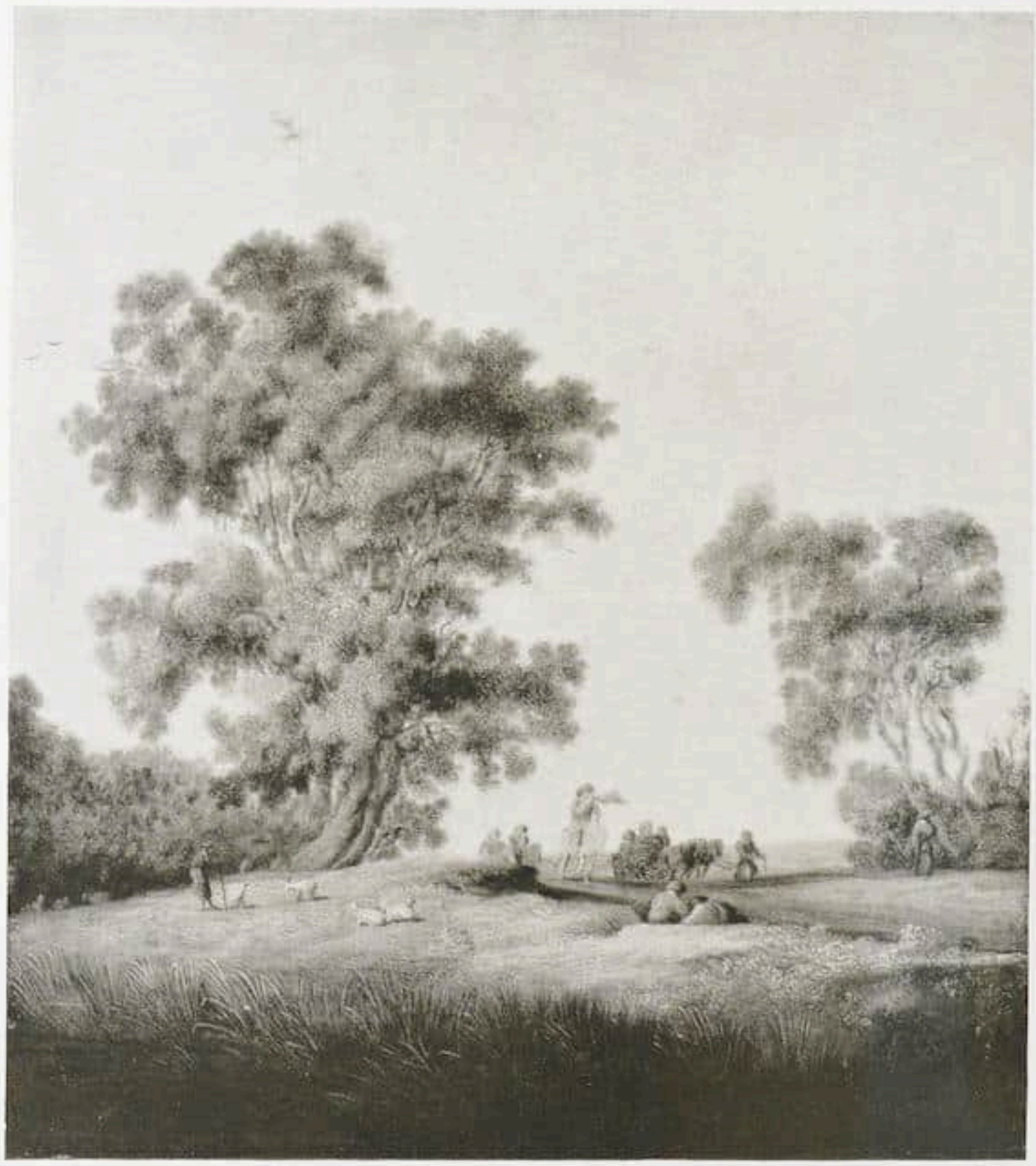
Alix Die drei Konsuln. Farbstich
Versteigerung Model bei C. G. Boerner, Leipzig

SAMMLER UND MARKT

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG CREMER

Abgesehen von den Bildern, die zu Beginn des Heftes besprochen wurden, enthält die Versteigerung der Sammlung Cremer bei Wertheim am 29. Mai folgende beachtenswerte Werke, die hier nach dem prachtvoll ausgestatteten Kataloge aufgeführt seien. Außer der Leda von Sodoma geben die beiden Bilder mit der heiligen Katharina und dem heiligen Sebastian von Luini und der »Ecce homo« von Andrea Solario eine gute Vorstellung von der Malerei des Leonardokreises; Christus und die Samariterin von Bonifazio Veronese und das Bildnis einer vornehmen Venezianerin von Paolo Veronese zwei typische Gemälde der venezianischen Malerei des Cinquecento. Die niederländische Malerei der gleichen Zeit ist noch mit einer Anbetung der Könige von Ambrosius Benson, einer nächtlichen Anbetung des Kindes vom Meister von Hoogstraeten und mit einer bezeichneten und 1538 datierten Krankenheilung Christi, einem Hauptwerk des Lucas Gassel vertreten.

Das 17. und 18. Jahrhundert haben nicht weniger interessante Stücke beigesteuert. Die italienische Kunst: eine Darstellung von Venus, Amor und Satyr von Giovanni Biliverti, ein schönes Frauenbildnis von Angelo Caroselli, eine heilige Cäcilie von Carlo Dolci, eine Allegorie von Francesco Furini, eine Flußlandschaft von Guardi. Die flämische Malerei: eine Wiederholung der Caritas Romana von Rubens, früher in der Sammlung Weber in Hamburg; die Großmut des Scipio von Theodor van Thulden; eine Allegorie über Gewalt und Recht von Jan Brueghel und Jacob Jordaens; ein Galeriewerk von Willem van Haecht; eine flämische Kirmes von Mattheus van Hellemont; eine felsige Landschaft von Momper; Landschaften von Valkenborch, Lucas van Uden und Lodewyck de Vadder. Die holländische Malerei: vier Landschaften von Salomon Ruysdael; einen Bauernhof von Pieter de Hooch; ein Interieur von Ochtervelt; eine Landschaft mit Vieh von Adriaen van de Velde; eine italienische Landschaft von Jan Baptist Weenix. Der französischen Malerschule gehören an ein weibliches Bildnis von Nattier, das Bildnis des Veyssière de la Croze von Pesne, der heilige Johannes von Avila von Pierre Subleyras; der englischen einige meisterliche Bildnisse von



Salomon Ruysdael Landschaft mit Trompeter. Datiert 1656

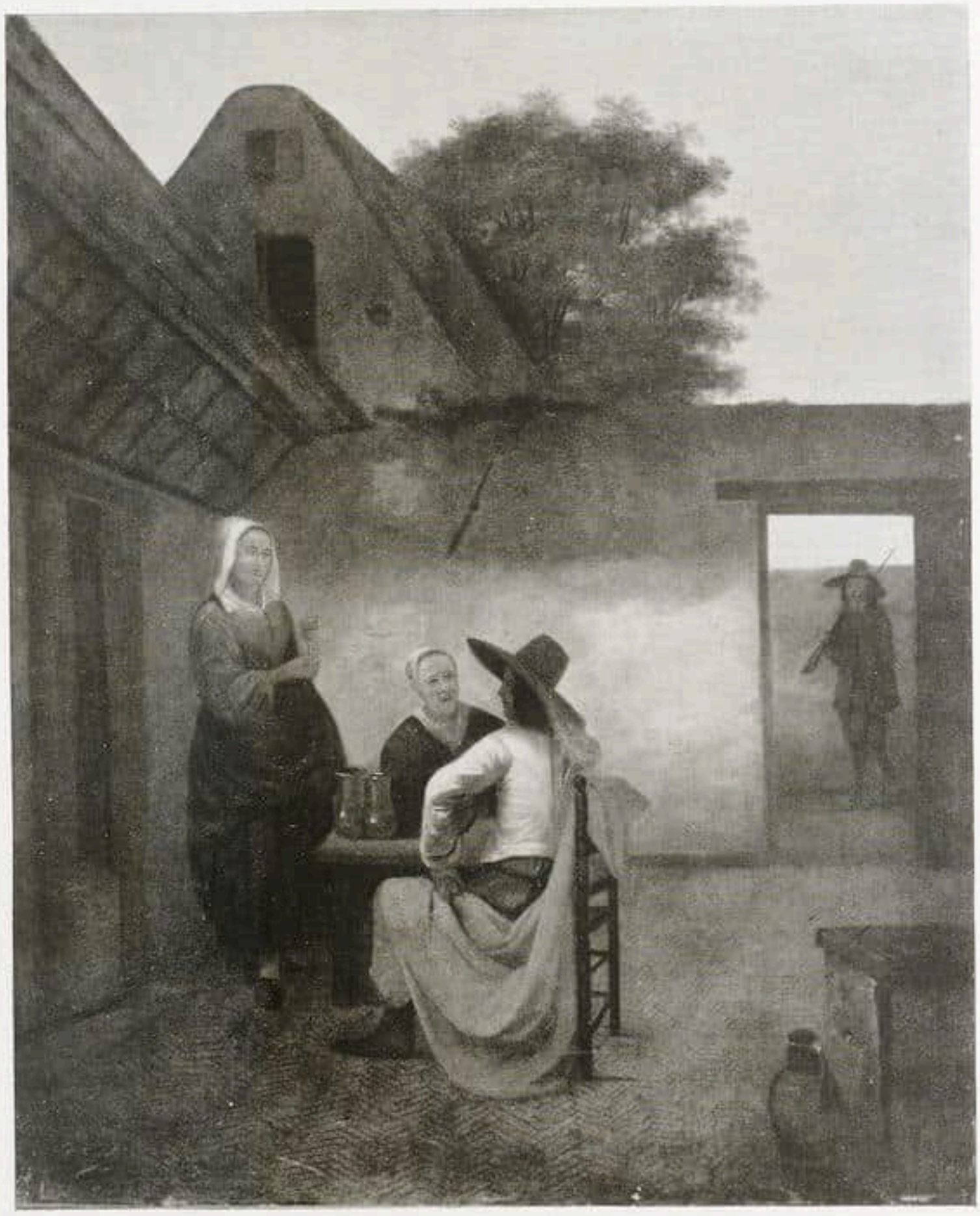
Aus der am 29. Mai stattfindenden Versteigerung der Sammlung Cremer bei Wertheim, Berlin

Reynolds, Raeburn und Downman und mehrere Landschaften von John Crome. Werke der spanischen Kunst schließlich sind: die italianisierende Darstellung Christi zwischen Johannes und Petrus von Ferrando Yánez, ein Stilleben von Francisco Herrera und eine große Komposition von Valdes Laal mit der Darstellung der Disputation zwischen dem heiligen Hieronymus und den Rabbinern, die zu dem 1657 geschaffenen Bilderzyklus für das Kloster S. Gerónimo de Buenartista gehörte. S

BEVORSTEHENDE PARISER VERSTEIGERUNGEN

Am 3. Mai werden im Hotel Drouot moderne Bilder, Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen aus der Sammlung des Monsieur M. versteigert. U. a. Chagall, Derain, Fautrier, Foujita, Pascin, Picasso und Utrillo, Forain ist mit sechs seiner besten Werke vertreten. G.

Vom 13.—15. Mai wird im Hotel Drouot die Versteigerung der Sammlung Marius Paulme, dessen dreibändiger Katalog nicht weniger als 225 Abbildungen enthält, stattfinden. Die Sammlung besteht fast ausschließlich aus Zeichnungen und Skulpturen des »Dixhuitième«. Unter den Werken der Plastik heben wir folgende besonders hervor: von J. B. Lemoyne einen etwas abweichenden Entwurf für das Denkmal Ludwigs XV., das der Künstler in der Stadt Rennes errichtete, von Clodion 13 reizende kleine Werke, die meisten aus Terrakotta sind, von Houdon die bedeutende Terrakotta-Büste des Ministers Turgot und einige Skizzen, von Pigalle die Büste des Ingenieur-Architekten J. R. Perronnet, von Faconet die hübsche Marmorbüste eines Mädchens, von Boizot das einzige bekannte Exemplar aus Gips der Büste der Königin Marie-Antoinette als Diana. Unter den Zeichnungen sind fast alle Künstler der Zeit, von den größten bis zu den kleinsten vertreten: so besitzt Boucher nicht weniger als 24 Nummern, Fragonard 19, Hubert-Robert 13, Watteau 6. Cochin Fils hat die beiden historisch besonders inter-



Pieter de Hooch Kavalier auf der Rast

Aus der am 29. Mai stattfindenden Versteigerung der Sammlung Cremer bei Wertheim, Berlin

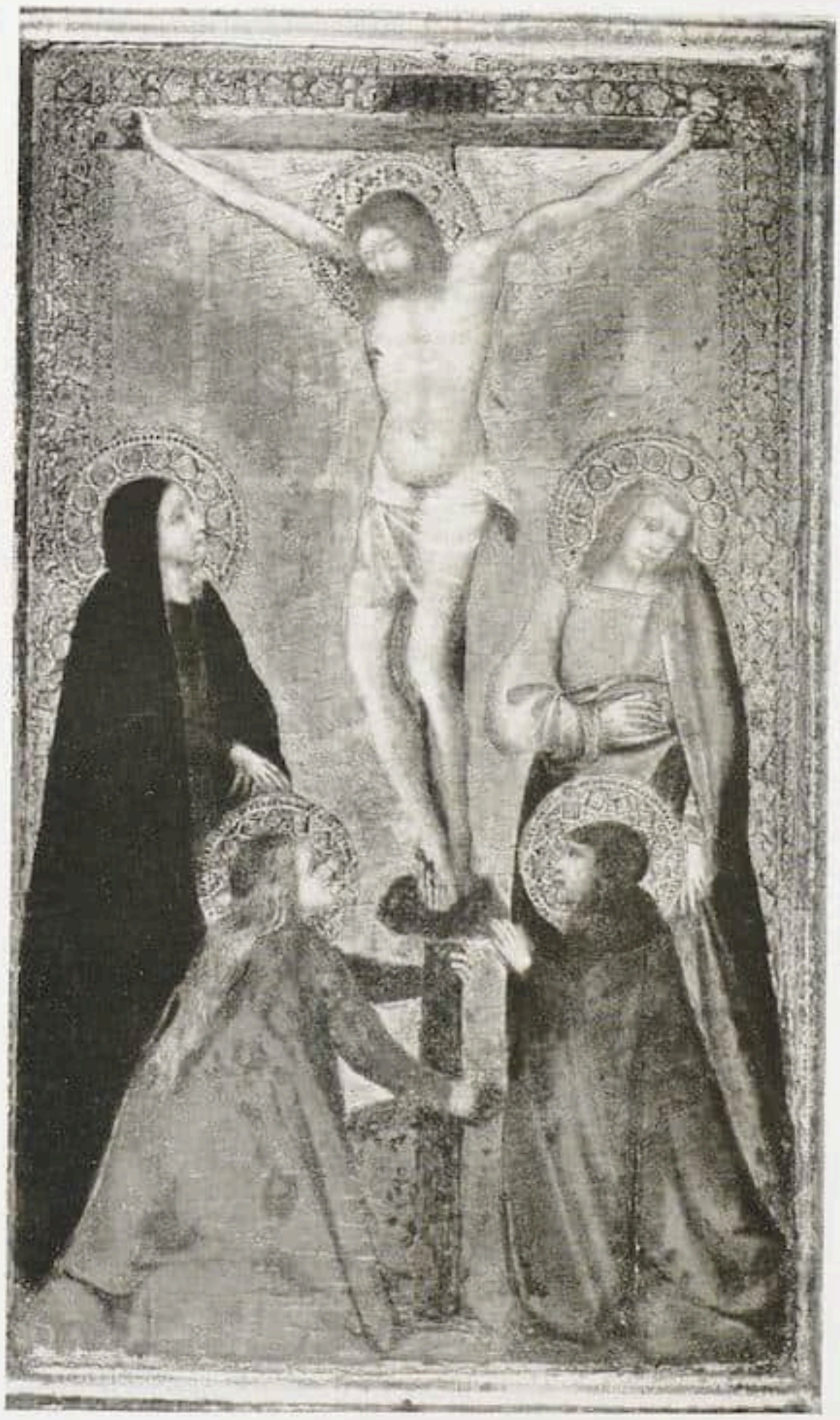
essanten Bildnisse des Malers J. B. Chardin und seiner Frau aufzuweisen; La Tour zwei Pastelle: eine der zahlreichen Repliken seines Porträts mit lächelndem Ausdruck und eine Darstellung J. J. Rousseaus, dazu eine seiner berühmten »Préparations«; Perroneau das Bildnis des Charles de Baschi.

Fast gleichzeitig mit der Sammlung Paulme wird auch am 16. Mai die Versteigerung der Sammlung Alexandre Natanson stattfinden. Lautrecs und Vuillards Werke stellen die beiden Höhepunkte dieser Sammlung dar. Von Lautrec mehr als zwanzig Zeichnungen, darunter die meisten Entwürfe des Künstlers für die Illustration des Buchs von Tristan Bernard: »Les chasseurs de chevelures«, und Oscar Wildes berühmtes Wasserfarbenporträt. Von Vuillard, außer mehreren Ölbildern, dekorative Temperagemälde in bedeutender Zahl. Es kommen noch Werke Bonnards, ein Pastell und ein Ölbild von Renoir, zwei kleine Landschaften von Seurat, zwei Porträts von Monticelli hinzu.

P. C.

DIE SAMMLUNG PASSAVANT-GONTARD

Der graphische Teil dieser berühmten Frankfurter Patriziersammlung kommt bekanntlich am 10. Mai bei C. G. Boerner zur Versteigerung. Deren sehr beachtlicher Besitz an Werken der Großkunst wurde dagegen gemeinsam von den Firmen J. und S. Goldschmidt, L. M. Hackenbroch und J. Rosenbaum — sämtlich in Frankfurt a. M. — erworben und ist augenblicklich als Leihgabe im Städelschen Kunstmuseum ausgestellt. In der Hauptsache enthält die Sammlung Kunstgewerbe der romanischen Epoche, der Gotik und der Renaissance, darunter



Sienesischer Meister Kreuzigung

Aus der am 29. Mai stattfindenden Versteigerung der Sammlung Cremer bei Wertheim, Berlin

rheinische und französische Emails von hoher Qualität aus dem 12. bis 16. Jahrhundert, ferner Goldschmiedearbeiten und Bijoux, italienische Plastiken von Lucca und Andrea della Robbia, deutsche Plastiken von Riemenschneider, italienische Majoliken von Gubbio usw., Bronzen und Kleinplastik, außerdem ägyptische, römische und griechische Kleinkunst.

Die Tatsache der Versteigerung gerade dieser Sammlung ist für den europäischen Kunstmarkt natürlich von hervorragender Bedeutung. B.

FRANKFURT a. M.

Die Firma Joseph Baer & Co., Frankfurt a. M., Hochstraße 6, versteigert am 28. und 29. Mai zwei bedeutende Privatsammlungen.

Der vor einigen Jahren verstorbene Justizrat Dr. J. Liebmann sammelte wertvolle Bücher aus allen Gebieten in schönen Exemplaren. Die Abteilung Weltliteratur enthält sowohl Erstausgaben von deutschen Dichtern wie Goethes Faust, Werther, Römischer Karneval, ein Unikum: Arnim, Hollins Liebesleben, mit dem unterdrückten Titel des ersten Druckes, als auch von fremden Autoren wie Dickens (eine fast vollständige Reihe der Erstausgaben), Beaumarchais, Figaro u. a. Besonders wichtig ist die Abteilung illustrierte Bücher, die das »Cabinet Crozat«, die »Caricature« mit den Illustrationen von Daumier, einen wertvollen Piranesi-Sammelband mit den Carceri enthält, und als besondere Seltenheiten sind »Les Muses, collection d'estampes en couleurs«, Paris 1789, mit 13 Farb-

stichen, offenbar ein Unikum, und das Werk von Sergent, Porträts des grands hommes, femmes illustres mit 192 Farbstichen zu nennen, ein Buch, das in alten Maroquinbänden, wie sie hier vorliegen, fast unauffindbar ist. Ferner befinden sich in der Bibliothek wichtige Werke zur Kunstgeschichte, wie die Jahrbücher der Preußischen und Österreichischen Kunstsammlungen, die Gründerausgabe der graphischen Künste usw., außerdem schöne Einbände, Reisewerke, Biographien, Memoiren, Philosophie, Luxusdrucke usw.

Die Bibliothek des im letzten Jahre verstorbenen Herrn Heinrich Stiebel hat einen ganz anderen Charakter. Sie ist die Sammlung eines Spezialisten, der während seines ganzen Lebens ca. 46000 auf Frankfurt im weitesten Sinne des Wortes bezügliche Stücke zusammengebracht hat. Der vorliegende 2. Teil seiner Sammlung umfaßt Americana, Bibliographie, Einbände, Feste und Feierlichkeiten, Judaica, illustrierte Bücher, alte Bücher über Mathematik, Astronomie und Medizin, Reisewerke, Volksbücher usw. Von größeren Seltenheiten heben wir hervor die illustrierte Erstausgabe der Goldenen Bulle aus dem Jahre 1485, ein Unikum: das Ausschreiben des Königs Maximilian aus dem Jahre 1489, als Einblattdruck bei Schöffer in Mainz erschienen, das Schwankbuch des Montanus, der Wegkürzer aus dem Jahre 1565. Äußerst selten sind drei frühe Frankfurter Drucke aus den Jahren 1511 und 1512, von dem Frankfurter Erstdrucker Batt Murner herausgegeben, darunter die beiden wertvollen Judaica, das Tischgebet der Juden in lateinischer und deutscher Übersetzung. Außerdem enthält die Sammlung eine größere Anzahl illustrierter Bücher von Amman, Beham, Burgkmair, de Bry, Merian, Weiditz, Solis und anderen und besonders eine Anzahl seltener medizinischer Werke. Am Schluß wird eine zirka 5900 Nummern umfassende Sammlung Francofurtensien, ebenfalls aus dem Besitz des Herrn Stiebel, versteigert. r

LONDON

Vom 8. bis 10. Mai versteigert Sotheby die Sammlung des Vicomte Bernhard d'Hendecourt, Paris, die bei ägyptischen Köpfen beginnt und mit modernen Handzeichnungen schließt. Es gibt dazwischen Negerplastik, antike Bronzen, frühe Italiener. Ein guter Tiepolo, ein Blumenstilleben von Manet, ein Männerbildnis von Delacroix, Zeichnungen von Daumier, Géricault und Ingres sind

Hirsestauden mit Spatzen und Wachteln. Tusche auf Seide Sung (?)
Aus der Sammlung Dr. A. Breuer, Berlin
Versteigerung am 14. und 15. Mai bei Paul Cassirer und Hugo Helbing, Berlin

vertreten und vor allem italienische Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. G.

WIEN

Mit der Auktion Alexander Fleischner, die das Dorotheum Mitte Mai veranstaltet, kommt wieder einmal nach längerer Zeit ältere Kunst auf den Wiener Auktionsmarkt: hauptsächlich Skulpturen und Möbel; zahlreiche Plastiken der deutschen Spätgotik; einige Madonnenreliefs des Quattrocento, darunter zwei besonders gute Stücke veronesischer Herkunft; eine Sammlung italienischer Bronzen mit Arbeiten von Tiziano Aspetti, Roccatagliata, Francesco Segala, Girolamo Campagna u. a. m.; italienische Fayencen und anderes Kunstgewerbe, auch einiges an Bildern. P.-N.

DIE GOLDSCHMIEDE-SAMMLUNG MARC ROSENBERG

Die bekannte Sammlung des Geheimrats Marc Rosenberg, des Verfassers des berühmten Werkes »Der Goldschmiede Merkzeichen« wird im Herbst bei den Firmen Hermann Ball und Paul Graupe in Berlin versteigert. Die Sammlung enthält hervorragende Schmucksachen aus Gold und Silber aus vorchristlicher Zeit bis zum 18. Jahrhundert.

DER KATALOG DER SAMMLUNG SPIRIDON

Im Gegensatz zu dem übergroßen Format des Huldschinsky-Kataloges ist für den Katalog der Sammlung Spiridon, die, wie bekannt, am 31. Mai in den Räumen des Hotels Esplanade in Berlin durch Cassirer und Helbing versteigert wird, eine handliche Größe gewählt worden. Die Bearbeitung des Katalogtextes hat Oskar Fischel besorgt. Im wesentlichen übernahm er die alten Zuschreibungen und Angaben über die Provenienz der Bilder, die Spiridon auf einer Liste selbst zusammengestellt hatte, nicht ohne seinerseits kritische Bemerkungen zu den Attributionen und wissenschaftlichen Ergebnissen anderer Forscher hinzuzufügen. Der Katalog enthält Abbildungen, teilweise auch Detailaufnahmen aller Gemälde in Lichtdruck und gibt dadurch eine lebendige Vorstellung von der hohen Qualität der Sammlung. Eine kritische Würdigung der Sammlung gab Raimond van Marle im Cicerone, Heft 7, dieses Jahrgangs. S.

DIE BEIDEN WATTEAU DE LILLE

In der belgischen Zeitschrift »La revue de l'art« (Dezember 1928) erschien ein ausgezeichneter Beitrag über Antoine Watteaus wenig bekannten Neffen Louis Watteau und dessen Sohn François. Der Artikel enthält viel biographisches Material über die beiden in Lille tätigen Künstler, veröffentlicht bisher nicht bekannte Werke der Meister aus französischem Privatbesitz und umreißt sicher die geschichtliche Stellung der beiden innerhalb der franco-flämischen Kunstentwicklung. S.

NEAPEL

Das neue Kunstgewerbemuseum in der Villa Floridiana in Neapel hat die Sammlung des verstorbenen Herzogs von Martina, Don Placido di Sangro zum Geschenk erhalten. Die Kollektion enthält neben kunstgewerblichen Arbeiten aller Art vor allem Möbel hohen Ranges. h

EIN EUROPÄISCHER VERTRETER DES NEW YORKER MUSEUMS

Graf Umberto Gnoli ist vom Metropolitan-Museum zum Vertreter in Europa ernannt worden und soll besonders die Erwerbungen von Gemälden und altem Kunstgewerbe vermitteln. Der italienische Kunstgelehrte war früher Direktor des Museums in Perugia. r

Martin Schongauer Wappenschild (B. 98)
Aus der Versteigerung bei Hollstein & Puppel, Berlin, am 6.—8. Mai

Mainz. Kapitelsaal des Domes / Detail aus der Darstellnng der Justitia

EIN WANDGEMÄLDE IM STILE GRÜNEWALDS

VON PETER METZ

Der um 1400 entstandene Kapitelsaal des Mainzer Doms nahm ursprünglich fast den ganzen Südflügel der Stiftsgebäude in Anspruch. In späterer Zeit, wahrscheinlich zu Anfang des 16. Jahrhunderts, wurde eine Querwand eingezogen und der östliche Teil des Raumes als heizbarer Winter-Kapitelsaal, als »majus capituli hypocaustum« (es gab noch eine kleinere heizbare Kapitelstube), neu ausgestaltet. Am westlichen Ende der Nordwand dieses Raumes befinden sich die Reste eines Wandgemäldes. Sie wurden Ende 1927 gesäubert und befestigt und dadurch einer genaueren wissenschaftlichen Beurteilung zugänglich. Der Zustand des Gemäldes ist sehr schlecht. Immerhin ist noch soviel zu erkennen, daß sein Urheber in engeren Beziehungen zu Grünewald, oder, wie man jetzt sagen muß, zu Matthias Gothart Nithart, dem kurfürstlich mainzischen Hofmaler, gestanden haben muß. Außerdem ist das Gemälde ikonographisch in mehreren Punkten interessant. Uns beschäftigen hier jedoch in erster Linie die stilistischen Probleme.

Ob das Gemälde zu einem größeren Zyklus gleichartiger Darstellungen gehörte oder ob es für sich allein stand, ist nicht mehr festzustellen. Die Darstellung ist eine allegorische. Eine einfache Renaissancearchitektur teilt das Bildfeld in zwei Stockwerke. Die thronende Frauenfigur des oberen Stockwerkes ist unter Vorbehalt als »Justitia« anzusprechen. Das Engelchen ihr zur Rechten fungiert als Tafelhalter und hat wohl keine eigene allegorische Bedeutung. Die stehende (oder kniende?) Frauengestalt des

Wandgemälde im Kapitelsaal des Mainzer Domes

unteren Stockwerkes hält in der rechten (heute zerstörten) Hand eine Krone, in der linken einen Stab oder eine Geißel. Über dem Haupte der unteren Figur ist ein verkürzt gesehenes Rad angebracht mit der Beischrift GLVCK. Über ihrem linken Arm (dem, der die Geißel [?] hält) erscheint die Beischrift: ARMVT. Wahrscheinlich symbolisiert die Figur Glück und Armut zugleich, das heißt sie stellt eine Art »Fortuna« dar, die Glück und Armut verteilt. Weitere Inschriften und Gegenstände, von denen Reste hie und da sichtbar werden, sind nicht zu deuten.

Schon die Architektur des Bildes trägt Grünewaldsches Gepräge. Weder handelt es sich um eine gobelinmäßige Flächendekoration, ohne Beziehung zur Form des Raumes, noch um eine umfassendere Veränderung und Erweiterung der Raumform durch scheinbare, bühnenmäßige Durchbrechung oder Vertiefung der Wand. Der architektonische Aufbau hat nichts zu tun mit den betont dreidimensionalen Architekturspielereien, wie sie etwa Holbein in seinem Freskenentwurf für das Haus zum Tanz in Basel gibt. Diese gehen zum Teil auf Anregungen der antik-römischen grotesken Wandmalerei zurück und entsprechen durchaus der Richtung des allgemeinen Renaissancegeschmacks. Auch die Wandmalereien Jörg Ratgebs in dem Mainz benachbarten Karmeliterkreuzgang zu Frankfurt a. M. sind in diesem Sinne empfunden. In Mainz ist die Architektur nicht plastisch-räumlicher Selbstzweck; sie dient in erster Linie als Postament und Gehäuse für die Figuren. Diese Auffassung ist eigentümlich mittelalterlich. Sie ist gang und gäbe in der gotischen Glasmalerei und findet sich auch, wohl von dort ausgehend, mehrfach in der Wandmalerei des 14. und 15. Jahrhunderts. Es ist weniger das Raumgebilde als die lineare Flächengliederung der gemalten Architektur, die zum wirklichen Raum und zur wirklichen Architektur in Beziehung gesetzt ist. Es ist wichtig, daß trotz aller räumlichen Wirkung im Einzelnen der Flächencharakter des ganzen Wandbildes gewahrt bleibt. So trägt auch der Hintergrund über den oberen Figuren genau dieselbe rotbraune, leicht violett gestimmte Farbe wie die Architektur. Sie steht also nicht frei vor der Wand, sondern scheint in zartem Relief aus dem Hintergrunde hervorzuwachsen.

Erinnern wir uns an das Wesentliche in Grünewalds Kunstauffassung. Der größte Raummaler der deutschen Renaissance hat niemals ernstlich versucht, seine Raum-

Mainz. Kapitelsaal des Domes — Justitia (?)

form konsequent zu organisieren. Grünewald unterscheidet sich hierin nicht nur von Dürer, sondern von allen seinen Zeitgenossen, die je nach ihren Kräften den Weg der europäischen Entwicklung mit Dürer gegangen sind. Niemand wird sich versucht fühlen, in einen Grünewaldschen Raum tatsächlich »hineinzutreten«. Es fehlt das Notwendigste, nämlich der »Boden«, auf den man »auftreten« könnte. Die Vorstellung einer horizontal nach der Bildtiefe sich erstreckenden Bodenfläche, auf der Figuren und Gegenstände in gesetzmäßigen Intervallen und Figuren postiert sind, ist die erste Vorbedingung für die plastisch-räumliche Kunstauffassung der Renaissance. Grünewald hingegen disponiert fast ausschließlich nach der tatsächlichen, zweidimensionalen Ebene des Bildes. Daß er trotzdem so raumschaffend wirkt, geschieht einzig und allein mit dem Mittel des Lichtes. Im Gegensatz zur Renaissance ist es nicht das modellierende Licht, das der plastischen Form dient, sondern der vom Körper gelöste, aus einer zersetzenden Durchlichtung des Körpers resultierende, emanzipierte Lichtton. Es ist längst erkannt worden, daß Grünewald sich hierin mit Rembrandt berührt. Indessen, dem Lichtraum des Barock mußte die Eroberung des plastischen Raumes in der Renaissance vorausgehen. Grünewald macht gewissermaßen den zweiten Schritt, ehe für den ersten ein festes Fundament gefunden war. Er springt von der unkörperlichen Flächenkunst der Primitive zur absoluten Raumkunst des Barock. Hierin liegt der Hauptgrund, weshalb er nicht wie Dürer umfängliche Schulnachfolge finden konnte.

Das Wandgemälde entspricht in allen Punkten der Grünewaldschen Gesinnung. Auf den mittelalterlichen Flächencharakter der architektonischen Gesamtanlage ist schon hingewiesen worden. Dem widerspricht nicht der Eindruck einer ungewöhnlichen, irrationalen Weiträumigkeit. Er wird hervorgerufen durch die großen, spärlich dekorierten Flächen der Architektur und des Hintergrundes, vor denen die an sich groß gefaßten Figuren klein erscheinen, und durch das Spiel des Lichtes, das (trotz der schlechten Erhaltung des Gemäldes noch deutlich erkennbar) den plastischen Widerstand der Architekturformen und Flächen beeinträchtigt. Ein Hauptmittel der plastischen Auflösung ist das Arbeiten mit zwei oder mehr Lichtquellen. Es wird besonders deutlich an der noch recht gut erhaltenen linken Ecke des vorgekröpften Gesimses, auf dem die »Justitia« sitzt. Das obere Plättchen ist sowohl von links unten wie von rechts oben beleuchtet. Bei der Weiträumigkeit im allgemeinen denkt man an die

Isenheimer Kreuzigung. Das unendliche Raumdunkel ist dort ganz ähnlich wie der weite Zwischenraum zwischen den Figuren in Mainz in echt »malerischer« Raumauffassung als Wirkungsfaktor den Figuren fast gleichwertig an die Seite gesetzt. Näher liegt ein Vergleich mit der Kreuztragung in Karlsruhe. Nicht nur im Prinzip, auch in der besonderen und einzelnen Ausbildung ist die primitiv-monumentale Hintergrundsarchitektur dieses Bildes unserem Wandgemälde eng verwandt. Auch die Architektur auf dem Maria-Schnee-Bild in Freiburg ist zum Vergleich heranzuziehen. Sowohl in diesen beiden Altartafeln wie in dem Mainzer Wandgemälde fällt die völlige Verneinung der Linearperspektive auf. Daß sie konsequent nicht angewandt wird, macht den Eindruck eines bewußt verfolgten künstlerischen Prinzips.

Mit dieser Feststellung kehren wir zurück zu dem anderen Grundzug Grünewaldscher Kunst, zur »Flächenhaftigkeit«, auf der im wesentlichen die Unmittelbarkeit des Ausdrucks seiner Figurendarstellungen beruht. — Einzig dastehend in der ganzen Renaissancemalerei erscheint die streng symmetrische, fast archaische Frontalität der »Justitia«. Alle Anregungsmittel des plastischen Tiefeneindrucks, wie schräg gestellte Schenkel, vorwärts stoßend Arme, schräg geneigtes Haupt, sind konsequent vermieden. — Ein Musterbeispiel jener antiplastischen Einstellung bietet das Engelchen zur Rechten der »Justitia«. Das Motiv der Bewegung geht ganz offenbar auf Italienisches zurück. In seiner gegenständlichen Funktion als Tafelhalter entpricht der Putto ungefähr den Knaben Michelangelos an der Sixtinischen Decke. Auch die pompöse Aufgeregtheit der Bewegung, die gegenständlich zunächst wenig begründet erscheint, und die Breite der Proportionen mögen durch ähnliche Vorbilder bedingt sein. Aber die monumentale Körperkunst Michelangelos ist von Grund aus umgewertet. Es ist nicht vorstellbar, »wie« der Putto auf der Deckfläche des Würfels (der als kubisches Gebilde ebenfalls unrein ist) »aufsitzt«. Das Verhältnis zwischen Schenkeln, Leib und dem unsichtbaren Gesäß ist organisch ohne Begründung und als dreidimensionales Motiv für den Ausdruck völlig wertlos. Alle plastischen Ausdrucksenergien, die das Wesen der italienischen Hochrenaissance und der von dort abgeleiteten (späterhin »manieristischen«) Kunstauffassungen ausmachen, sind in lineare Flächenbewegung umgesetzt. Die rechte Schulter des Putto stößt nicht dem Beschauer entgegen, wie es sich aus einer organischen Begründung des Sitz- und Bewegungsmotivs ergeben müßte, sondern ist in ihrer ganzen Breite mit der Brust und den beiden Armen in eine Ebene gebracht. Träger der Bewegung sind also ausschließlich die Linienzüge, die in der Fläche verlaufend von dem äußersten Finger der rechten Hand des Putto ausgehen. Nicht wie in der italienischen und Dürerschen Renaissance ist die Linie nur dienendes Mittel zur Beschreibung des nach seinen eigenen Ausdrucksgesetzen gebauten und bewegten Körpers; vielmehr ist der Körper seinerseits derart nach der Bildebene orientiert und in ihr ausgebreitet, daß die Linien seines Umrisses als selbständige, aus ihrer dienenden Funktion am Plastischen befreite, unmittelbare Träger des Ausdruckes zur Wirkung gelangen können. Dieses »In-der-Fläche-Ausbreiten«, »In-die-Fläche-Pressen« ist, wie bereits angedeutet, ein Wesenszug der Grünewaldschen Kunst. Hier sei nur hingewiesen auf die gefalteten Hände des Johannes auf der Karlsruher Kreuzigung. Wäre die Figur nach organisch plastischem Gesichtspunkte aufgefaßt, so dürfte die rechte Hand des Heiligen unmöglich so stark sichtbar sein wie die linke. Um die Eindringlichkeit des Händefaltens wirksam zu machen, sind beide Hände mit dem linken Unterarm und einem Teile des rechten in eine Ebene mit der Bildfläche gebracht. Aus diesem Bestreben, »alles« in der Bildebene zu »zeigen«, erklärt sich auch der »allzu lange« rechte Arm des Johannes auf der Isenheimer Kreuzigung. — Nach dem gleichen Prinzip wie Arme und Schultern unseres Putto sind auch Rumpf und Kopf desselben in der Irrationalität ihrer Drehungen angelegt. Bei den Beinen sind

die Tiefenmomente der Oberschenkel durch deren weitgehende Verdeckung und durch die betonte Flächenlage der Unterschenkel vollkommen außer Wirkung gesetzt. Für das Bewegungsmotiv ist allein die verschiedene Höhenlage der Unterschenkel bedeutsam, deren diagonale Anordnung durch die Biegung des Rumpfes und die Lage des (allein sichtbaren!) rechten Flügels des Engels unterstützt wird. — Für die Anlage der unteren Frauenfigur, der »Fortuna«, gilt dasselbe, was über den Putto und die »Justitia« gesagt worden ist. Gerade diese Figur bietet viele unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten mit Grünewaldschen Gestalten. Im einzelnen sei noch auf die Kopfhaltung sowohl der »Fortuna« wie auch auf die des Putto aufmerksam gemacht. Besonders die Kopfhaltung des Putto erinnert in der Vehemenz und Nachdrücklichkeit des Sichhinneigens, durch das die Figur in stärkste geistige (wenn auch einseitige) Beziehung zu der denkmalhaft unberührten »Justitia« gesetzt ist, auffallend an das ähnliche Motiv bei dem Johannes der Karlsruher Kreuzigung. Auch der Kopftypus des Putto findet sich bei Grünewald, besonders die breite Wange und das kleine Gesicht bei dem vorderen musizierenden Engel des Isenheimer Engelkonzerts. Im Grunde ist diese Kopfhaltung, bei der Stirnseite und Profil in der Bildebene gewissermaßen nebeneinandergelegt und auf einmal gezeigt werden, wieder durch das beschriebene Grünewaldsche Prinzip linearer Flächenhaftigkeit bedingt. Den linken Arm der »Fortuna« vergleiche man in Form und Haltung mit dem des hl. Sebastian in Isenheim oder mit dem rechten Arm des gestikulierenden hl. Paulus ebendort.

Mainz. Kapitelsaal des Domes — Fortuna (?)

Zur Klärung der Urheberfrage bei dem Gemälde wäre zunächst eine erschöpfende Herausarbeitung des Grünewaldeinflusses in der deutschen Malerei des 16. Jahrhunderts notwendig. Soweit ich das Gebiet zu überschauen vermag, findet sich jedoch kein Werk, das die Grünewaldschen Auffassungsformen in gleicher Fülle und Einheitlichkeit der Anwendung wie das unsrige in sich vereinigt. Daß das Lichtraumproblem des Meisters auf die Malerei der Zeit nicht ohne Wirkung bleiben konnte (wenn auch meist mehr oder minder versteckt), ist selbstverständlich. Auch gestaltliche Erfindungen sind von größeren und kleineren Zeitgenossen übernommen worden. Gerade die bereits genannten Frankfurter Malereien Jörg Ratgebs lassen die Nähe Grünewaldschen Schaffens mehrfach deutlich erkennen. Aber wo auch immer Grünewaldsche Stilmittel und Bildungen benutzt worden sind, da verbinden sie sich jedesmal aufs innigste mit dem

plastisch-räumlichen Grundprinzip der zeitgenössischen Renaissance, das dem Wesen des Lichtmalers Grünewald entgegengesetzt ist. — Was die Frage der genaueren Datierung unseres Gemäldes anbetrifft, so scheint sie mir aus einem Vergleich mit der Werk- und Entwicklungsfolge gerade Grünewalds nicht allzu schwer zu lösen. Die Architektur ist schon mit der Karlsruher Kreuztragung und dem Freiburger Maria-Schnee-Bild verglichen worden. Sie weist also auf frühestens das Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts. Bei dem Kopfe des Engelchens fällt die abgekürzte, nur »andeutende« Zeichnung des Gesichtes auf, die ebenfalls für das späte Schaffen des Meisters, in den zwanziger Jahren, typisch ist. Der Gesichtstyp der »Justitia« (die weit auseinanderstehenden Augen, die platte Nase, der kleine, runde Mund) kehrt auf der Zeichnung der hl. Katharina für die in der ersten Hälfte des dritten Jahrzehntes anzusetzenden Mainzer Dombilder wieder. Typisch für die Spätzeit des Meisters ist nicht zuletzt der kompositionelle Gesamtaufbau der Figuren. Die Simplizität der Anordnung entspricht dem Abkürzungsverfahren in der Einzelzeichnung. Das Liniengerüst, das die Bewegungen der Glieder in der Fläche bestimmt, ist nach der denkbar einfachsten geometrischen Form eines Parallelensystems organisiert. Bedeutungsvoll in dieser Richtung scheint mir ein Vergleich mit der Aschaffenburger Beweinung (Parallelität von rechtem Unterarm, rechtem Oberschenkel mit Kopf Christi und den Händen der Maria, von Oberkörper, rechter Hand und Unterschenkeln Christi usw.), die als spätestes Werk Grünewalds angesprochen wird.

Wir schließen mit einigen allgemeineren Grünewaldschen Eigentümlichkeiten des Gemäldes. Geeignet zum Vergleich sind die Farben, deren ursprüngliche Wirkung allerdings, besonders in bezug auf den malerischen Lichtraumeindruck, stark gelitten hat. Das violett gestimmte Rotbraun der Architektur ist schon genannt worden. Das Gewand der unteren Frauenfigur ist blaugrün. Ganz ähnlich gefärbt ist die Fensterleibung (?) über dem linken Arm der Figur. Der Rock der Frau trägt warmes Ockergelb. Das nicht zu deutende Viereck rechts vom Rock ist grün mit stärkerem Stich ins Gelbliche. Der Rock der »Justitia« ist elfenbeinweiß, ihr phantastisch gezaddeltes Leibchen schwarz. Die Haare des Engelchens sind goldgelb. Verteilung und Mischung der Farben ist der Grünewaldschen Koloristik mindestens weitgehend verwandt. Charakteristisch Grünewaldisch sind ferner der aufgedunsene Leib des Putto und die ausschwingende Falte am rechten Bein der »Justitia«. Nicht unwichtig erscheint uns auch die Tatsache, daß der Typus der Inschriftlettern in allen Einzelheiten mit dem des Bibelverses auf der Karlsruher Kreuztragung genau übereinstimmt.

Grünewald war Mainzer Hofmaler und, wie man jetzt weiß, nicht nur Tafelmaler, sondern auch Innenarchitekt[1]. Gerade in den zwanziger Jahren war er für den Mainzer Dom besonders beschäftigt. Das hier besprochene Wandgemälde befindet sich an einer der vornehmsten Lokalitäten des Mainzer Erzstifts. Man darf annehmen, daß die Mainzer Domherren sich keines zweitklassigen Künstlers zur Ausschmückung dieses Ortes bedienten. Angesichts dessen und der starken Sprache des Stiles möchte ich nicht anstehen, die Vermutung auszusprechen, der Mainzer Hofmaler Matthias Gothart Nithart habe zumindest für Entwurf und Überwachung der Ausführung zu dem Mainzer Wandbild in engerer Beziehung gestanden.

[1] W. K. Zülch, Eine Grünewaldurkunde, Jahresbericht der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1927, Neue Folge XXIV, S. 40ff.

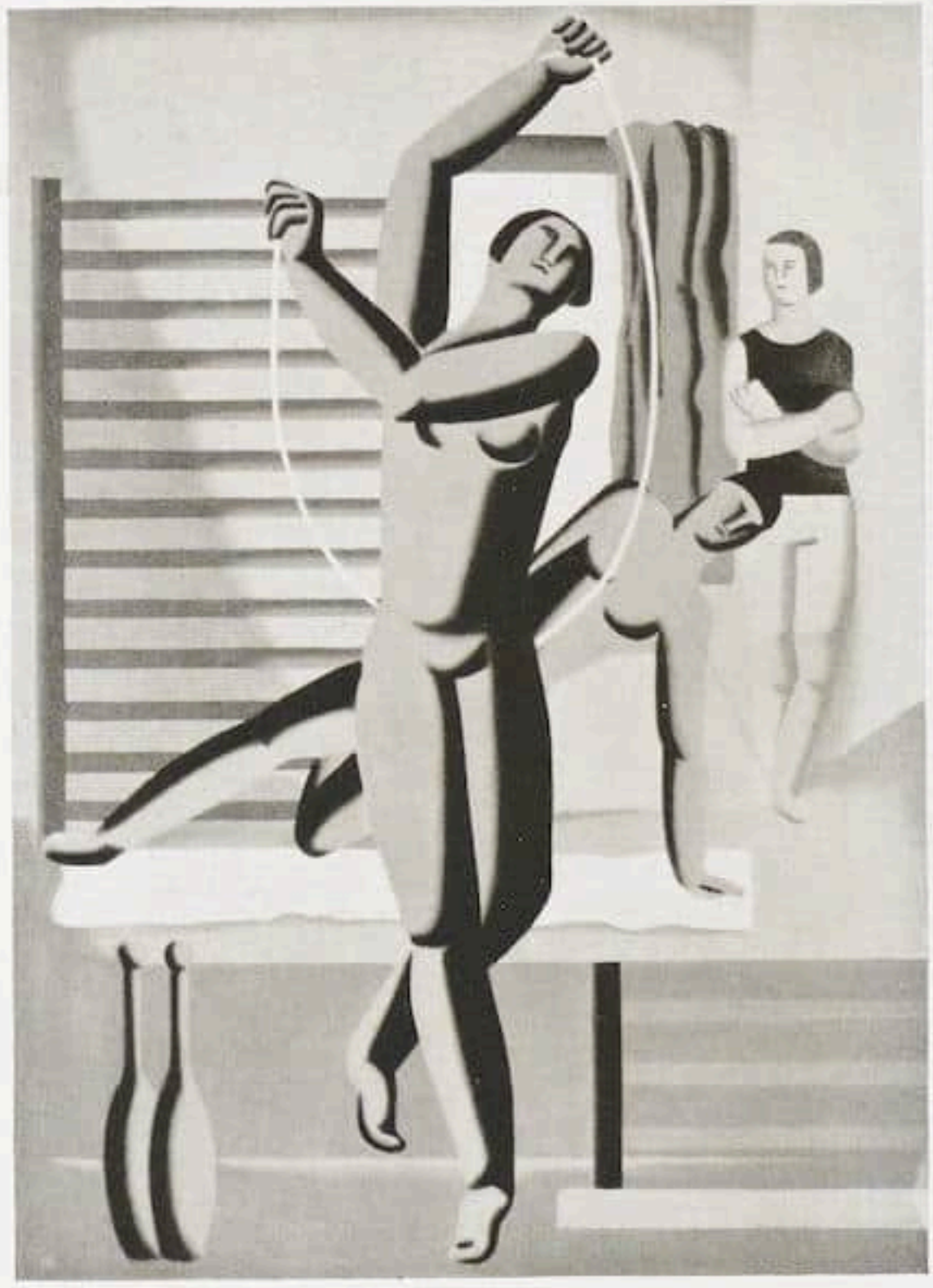
Willi Baumeister Architekten. 1924

WILLI BAUMEISTER

VON WILLI WOLFRADT

Die Stellung der Kunstkritik zum Bildschaffen der Gegenwart scheint, wie sie sich in den großen Tageszeitungen äußert, im allgemeinen durch eine Bereitwilligkeit des Anerkennens charakterisiert, die zwar selten in entschiedenes Werben um die Anteilnahme der dem Kunstgeschehen gegenüber sehr gleichgültigen Mitwelt ausartet, doch selbst auf ungewohnte Intentionen einzugehen sich nicht zu sträuben pflegt. Dieses grundsätzliche Wohlwollen, das auch bemängelnde Einzelkonstatierungen nicht verleugnen, hat vor der Erscheinung Willi Baumeisters in recht auffälliger Weise ausgesetzt, als Flechtheim sie unlängst in Berlin ausführlich zur Diskussion stellte. Plötzlich trat in den Argumenten der Ablehnung jener primitive Publikumsstandpunkt vielfach wieder zutage, den der Verdruß über jedes Abweichen von der empirischen Wirklichkeit kennzeichnet, der also hier etwa das Gliederpuppenhafte der menschlichen Figuren Baumeisters oder das Schematische seiner Raumdarstellung zu rügen nicht müde wird. Offenbar eignet diesem Bilden eine selten gewordene Kraft der Herausforderung. Es hat das Zeug, die laue Gepflogenheit des Zustimmens aufzuscheuchen, und zwar vermöge der konzisen Bekenntnishelle seiner Formulierungen, die wie kaum andere noch die ästhetische Bilanz der modernen Lebensbegriffe ziehen.

Die Haltung der Zeit ist gewiß keine so einheitliche oder auch nur durch klare Konvergenz ihrer sichtbarsten Züge bestimmte, das irgend eine Formung sie erschöpfend zusammenzufassen und zu symbolisieren vermöchte. Schon die natürliche Dialektik unserer nun einmal geistig verführten Existenz, die mannigfachen Auswirkungen des unserer Welt immanenten und selbstverständlichen Gesetzes vom Widerspruch verhindern das. In ihr kann keine Parole zur Geltung gelangen, ohne Opposition aus-

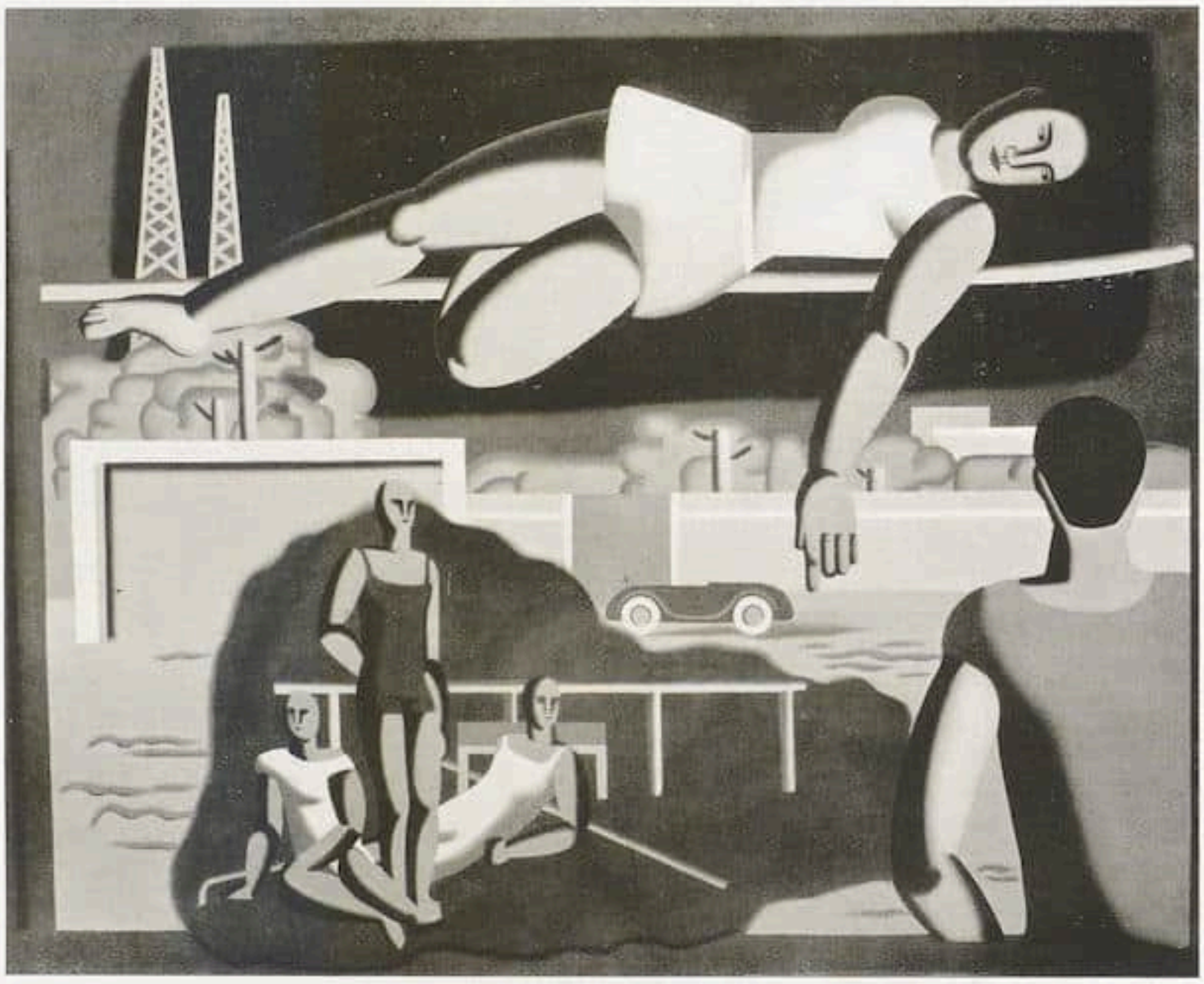


Willi Baumeister Seilspringerin. 1928

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

zulösen, keine Bewegung aufkommen, ohne Gegenbewegung hervorzurufen. Wer und wie ist nun die Zeit? Die Fähigkeit, ihre Eigenschaften zu nennen, beruht in dem Geschick, keine verwirrenden Beobachtungen zu machen und eifrig zu übersehen, was nicht in die Diagnose paßt. Gleichwohl besteht die Aktualität etlicher Begriffe, und sie besteht ganz abgesehen davon, ob sie nur von einer kleinen Schar oder von der Allgemeinheit anerkannt sind und ob diese Anerkennung eine platonische oder eine praktische, eine des stillen oder des proklamatorischen Befolgens ist. Diese Begriffe wurzeln in der Logik sehr banaler Tatsachen des technischen Fortschritts und der soziologischen Situationsveränderung. Sie sind nicht aus der Unruhe des Geistes erzeugt und können vom Widerspruch wohl umstritten, aber nicht mit Erfolg angefochten werden. Keineswegs bedingen und bestimmen sie die ganze Fülle der Zeitinhalte, alle Vorgänge, Erscheinungen oder Fragen einer Gegenwart, wie sie sich nach den kontradiktorischen Impulsen des Daseins und des geistigen Wechselspiels erheben. Lediglich diesen weniger zentralen als souveränen Lebensbegriffen und ihrer eigentümlichen Harmonie entsprechen die künstlerischen Formulierungen Baumeisters, und nur in ihrer Gestaltung umspannt seine Bildsprache allerdings die Maßgeblichkeiten der Zeit.

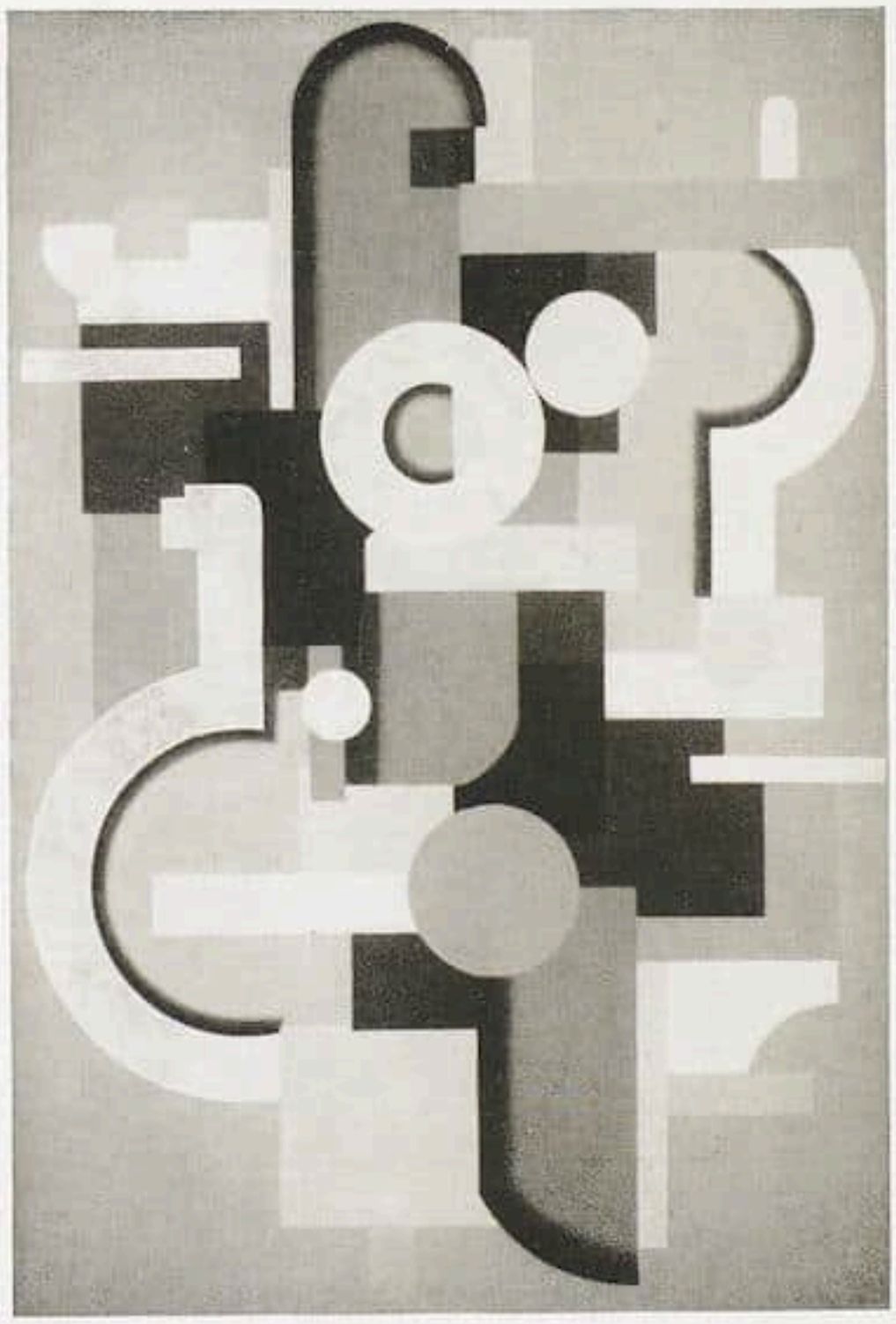
Es würde nicht nur die eingehendste Analyse seines Schaffens, sondern vor allem auch unabsehbare Untersuchungen des gesamten Bereiches der heute irgend vorhandenen und wirkenden Begriffe erfordern, um aufzuzeigen, wie nun die wesen-



Willi Baumeister Hochsprung. 1928

Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

haft neuen und den Zeitcharakter entscheidenden Vorstellungen und Ideen sich tatsächlich in diesem Bilden kristallisiert haben. Aber vielleicht kann schon der Hinweis auf eines dieser ideellen Fakten manche Zusammenhänge erschließen, — der Hinweis auf den Begriff der Unpersönlichkeit. Sie ist keine Parole des Tages, sondern ein Phänomen heutiger Realität, keine vom Geiste erhobene Forderung, gegen die der Geist sofort seinen Widerspruch richtete, sondern ein Ergebnis der technischen und soziologischen Prozesse. Die Maschine als immer integrierenderer Faktor unserer Welt, der Mechanismus der menschlichen Beziehungen und menschlichen Verhältnisse, der Ausgleich der volklichen, sittlichen, gesellschaftlichen Unterschiede haben die Epoche unter das Zeichen der Unpersönlichkeit gestellt. Sowohl mit seinen abstrakten Figurationen wie mit den Darstellungen sportlich betätigter Körper, die im Schaffen Baumeisters seit einigen Jahren vorherrschen, hat der Künstler sich zu diesem Zeichen bekannt. Die geometrische Form normt genau so die freiwüchsige Bildung der Naturdinge wie der Sport Stellungen und Bewegungen des Körpers regelt, nämlich der persönlichen Besonderheiten entkleidet und im Sinne eines bestimmten Zweckes der Muskelanspannungen und Gelenkbetätigungen schematisiert. Abstraktion bedeutet überhaupt ein Fortlassen, geometrische vollends ein Abstreifen der Einzelunterschiede, ein Herausschälen des Überindividuellen. Sport ist Abstraktion des lebendigen Funktionierens von den einmaligen, in jedem Falle etwas anders zusammengesetzten Aufgaben und Geschäften. Er bringt dieses Abstraktionsmoment deutlich zur Erscheinung, indem er dem Körper die in mancher Hinsicht differenzierende bürgerliche Kleidung nimmt, ihn uniformiert. Baumeister verleiht dem Körper mit allen Mitteln klärender, elastisch wölbender, statuarischer Zeichnung konkrete Gestalt. Aber er abstrahiert ihn durchaus von allem Persönlichen. Er erzieht ihn sich zur reinen Demonstrationsfigur körperlichen Funk-



Willi Baumeister A mit weißen Bändern. 1927
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim, Berlin

tionierens, körperlicher Tektonik, körperlicher Wohlbildung. Nicht allein die Antlitze sind reduziert auf jene allgemeinsten Züge, die ein Menschengesicht definieren, auch der Leib ist pures Exempel von Wuchs, Gliederung, schlankem Gefüge rationell zusammenarbeitender Teile. So wenig Baumeister interessante Augenblicke aus sportlichen Wettkämpfen festzuhalten sucht, so wenig ist es ihm darum zu tun, Eigentümlichkeiten der Muskulatur, der Proportionierung abzubilden. Er formt die Körperoberfläche denn auch aus einem glatten Guß, hängt die ein für allemal den Aufbau des menschlichen Körpers konstituierenden Bestandteile wie serienmäßig gefertigte Stücke gelenkfest ineinander, beschränkt das Detail auf knappe, wie Interpunktionszeichen vorrätige Akzente. Baumeister hat sich nicht den Sportthemen zugewandt, weil die Welt widerhallt von Sport, — sondern weil er die tiefen Gründe dieser Sportpassion (als Massenkult) erkannt hat, den innersten Zusammenhang dieses Kultes mit der geometrisch kristallisierten Abstraktion: über den Begriff des Unpersönlichen hin. Das Gymnastische, blinkend im Schliff geschmeidig gespannter Form wie Maschinerie aus poliertem Stahl, würde sich nicht so schlank in das System schematisierter Landschaftselemente fügen, wäre da kein gemeinsamer Nenner. Baumeisters Leichtathleten, Fußballspieler, Boxer sehen also nicht aus wie Gliederpuppen, — sie inkarnieren vielmehr die Unpersönlichkeit eines von sentimentaler Zier und Ziererei befreiten, funktionsklar gegliederten Organismus. Daß sie es nicht in doktrinärer Trockenheit, sondern in der disziplinierten Eleganz einer formal wie farblich wunderbar federnden, rhythmuserfüllten, leichten und frohen Gestaltung vollbringen, bezeugt die künstlerische Überlegenheit ihres Schöpfers.

DIE SCHÖNEN EINBÄNDE DER PARISER BIBLIOTHEKEN

Das besondere Interesse einer Ausstellung der schönsten Einbände der Pariser Bibliotheken, die soeben in der »Bibliothèque Nationale« in Paris stattfand, ist durch die Tatsache begründet, daß sich unter den rund vierhundert Nummern kaum ein Exemplar befand, das nicht einen besonderen Wert hat und nicht für höchste Würdenträger, für Prinzen oder einen berühmten Liebhaber gefertigt worden ist. Die Ausstellung begann bei den Prachteinbänden des 9. bis zum 13. Jahrhundert. Man sah Evangelien- und Gebetbücher, deren Einbände, auf Brettern montiert, einen Rahmen aus Edelmetall und Edelsteinen zeigen, der Elfenbeinschnitzereien einfaßt. Wunderwerke einer Gesinnung, die die Heiligkeit des Buches betont, dessen Einband mit der heutigen Zweckbestimmung desselben, kaum noch eine Beziehung hat. (Abb. S. 292.)[1]

Aus dem 13. Jahrhundert stammten einige Seltenheiten, wie das vollkommen runde, in einfaches Kalbleder gebundene Passauer Gebetbuch, oder wie der Einband, der aus zwei Streifen Leder und einem kupfernen Rücken besteht und einen Ring hält, um ihn am Gürtel aufzuhängen.

Eine außerordentliche Blüte der Buchbinderei setzt in Frankreich ganz plötzlich im 16. Jahrhundert unter dem Einfluß von Italien ein. Ein Mann, der von Geburt ein Bürger war, Sohn eines Kaufmanns aus Lyon, der aber zu hohen Würden gelangte, denn er wurde Kriegsschatzmeister in den italienischen Feldzügen und später sogar Schatzmeister Frankreichs, Jean Grolier (1479 bis 1565), hat dabei die entscheidende Rolle gespielt. Er hatte einige besonders schöne Einbände aus Italien mitgebracht. In Frankreich ließ er sodann für sich Bücher binden, deren Einbände in der Vielseitigkeit der Muster sehr bald einen eigenen Stil verraten.

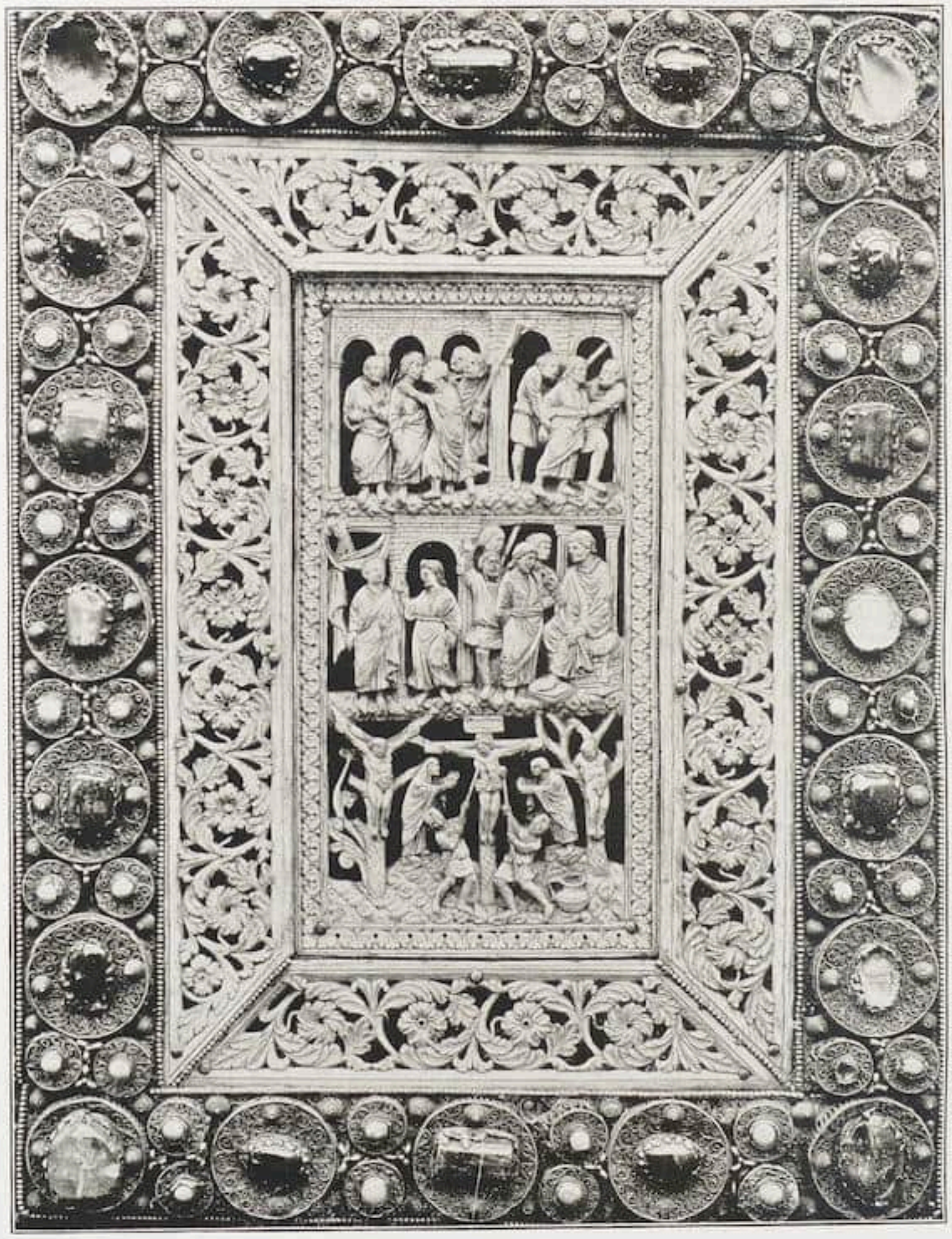
Aus der Bibliothek dieses Jean Grolier zeigte die Ausstellung mehr als vierzig Einbände, die sämtlich den Namen »Jo. Grolierii et amicorum« und Motto »Portio mea, Domine, sit in terra viventium« tragen. Manchmal sind die Flächen nur mit goldenem Geflecht und Laubwerk geziert. Manchmal bieten sie auch farbiges Mosaik, und dann empfindet man die ersten Anzeichen der Schwere und des Überladenen, die am Ende des Jahrhunderts die Oberhand gewinnen. Zwei weitere Bücher-

[1] Bei dieser Gelegenheit sei auf das in Frankreich leider noch völlig unbekannte und ausgezeichnete Handbuch von Hans Loubier »Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts«, mit 252 Abbildungen. Leipzig 1926 bei Klinkhardt & Biermann, verwiesen, das von den in der Bibliothèque nationale gezeigten Einbänden allein zwölf reproduziert.

sammler, die mit Grolier wahrscheinlich in Beziehungen gestanden, waren der berühmte Drucker Geoffroy Tory — der auch als Zeichner und Stecher die Entwicklung der Ornamentik in Frankreich stark beeinflußt hat — und Thomas Mahieu (der seinen Namen in Maioli verlateinisierte.) Am Ende des Jahrhunderts sieht man den Erfolg der »reliures à la fanfare« (der Name stammt aus dem 19. Jahrhundert), von denen die schönsten, wahrscheinlich von den Bindern Nicolas und Clovis Eve, herrühren. Diese Einbände mit ihrem Goldgerank von Linien und Ornament lassen ein Gefühl übertriebenen Reichtums aufkommen.

Die zweite Blüte des französischen Einbandes erlebt das Dix-Huitième. Freilich hat der Einband jene Individualität, die ihm noch im 16. Jahrhundert eigen war, längst verloren. Das soziale Moment des Buches tritt stärker hervor. Mehr im Detail als in der Gesamtauffassung offenbart sich die Persönlichkeit des Handwerkers. Aber dank der Verschiedenheit der Stempel, die die Binder jetzt zur Verfügung haben, dank der Phantasie ihrer

Einband mit Dekoration »à la fanfare« für J. A. de Thou
Paris, Bibliothèque Nationale



Romanischer Einband mit einem karolingischen Elfenbeinrelief Paris, Nationalbibliothek

wunderbar geschulten Hand, ist jedes Detail köstlich. Die Ornamentik »à la dentelle« gibt besonders bei Derome Musterbeispiele der Leichtigkeit und der Grazie, obwohl der Gesamteindruck ernst genug bleibt. Gleichzeitig setzen Mounier und Padeloup mit Virtuosentum die Überlieferung des »Mosaik« fort.

Die Arbeiten moderner Künstler wie Le Grain wurden nicht gezeigt, obwohl dies immer sehr kostbare Unica sind, die die öffentlichen Bibliotheken nicht imstande sind zu kaufen. Hervorzuheben ist der sehr sorgfältig redigierte und mit Tafeln reich geschmückte Katalog der Ausstellung, den G. van Oest verlegt hat. P. C.

Anmerkung. Die schöne Ausstellung ist inzwischen geschlossen. Der Beitrag unseres Pariser Mitarbeiters hat ausnahmsweise infolge besonderer redaktioneller Umstände länger als sonst üblich auf das Erscheinen warten müssen. Wir bringen ihn dennoch, um auch unsererseits die Bedeutung dieser Veranstaltung zu unterstreichen.

Die Schriftleitung

RUNDSCHAU

DAS PERGAMON-MUSEUM

Für einige Stunden öffnete der Riesenbau auf der Museumsinsel, der seiner Vollendung entgegengeht und im nächsten Jahre der Öffentlichkeit übergeben wird, seine Pforten anläßlich der Jahrhundertfeier des Archäologischen Institutes. Eine willkommene Gelegenheit bot sich dar, schon jetzt, kurz vor Eröffnung des Baues, wenigstens den Teil zu schauen, um den am meisten gestritten wurde, das Pergamon-Museum, welches die drei Säle des Mitteltraktes beherbergen. Noch stolpert man über steinerne und hölzerne Baumaterialien, noch gelangt man mit Mühe über hölzerne Treppen ins Innere, noch ist dort der letzte Schmutz der Baustelle nicht weggefegt, aber die Aufstellung der Schätze des Pergamon-Museums ist im wesentlichen vollendet.

Den riesigen Mittelraum nimmt der dem Zeus geweihte Altarbau aus Pergamon ein, der vom König Eumenes II. um 180 v. Chr. errichtet und von Karl Humann wiederentdeckt und 1878 bis 1886 ausgegraben wurde. In einen vierseitigen Unterbau, der etwa 38 m im Geviert maß, schnitt in die Westseite in der Breite von 20 m eine weite Freitreppe ein, die zu einer Plattform mit dem eigentlichen Opferaltar führte. Um die Treppenwangen und rings um die Seiten des Unterbaues zog sich zwischen Sockel und Gesims der Außenwände der große Fries mit der Darstellung der Gigantomachie hin. In geduldiger Arbeit sind die Reste dieses überwältigenden und lang ausgedehnten Friesreliefs wieder zusammengefügt worden. Nahezu lückenlos konnte die Kontinuität der Handlung wiederhergestellt werden.

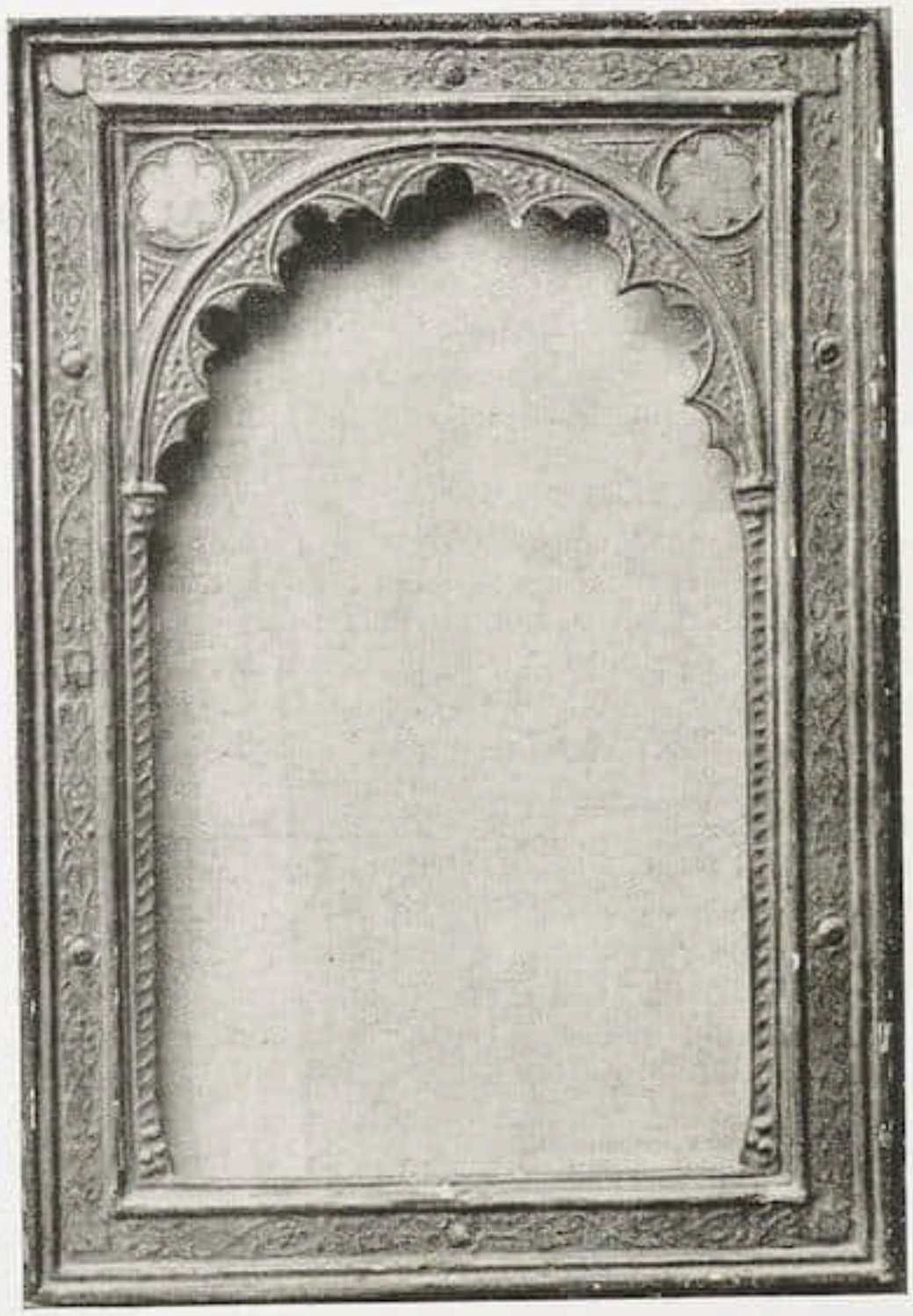
Schritt man die Freitreppe hinauf und durch eine Säulenhalle hindurch, dann sah man auf der Innenseite der den Opferplatz abgrenzenden Mauern, vielleicht auf beiden Seiten der Treppenwangen und auf der rückwärtigen der Treppe zugewendeten Mauer, ebenfalls ein fortlaufendes Reliefband, das dem Mythos des Heraklessohnes Telephos gewidmet war. Von diesem Reliefschmuck, der künstlerisch dem Gigantenfries nicht nachstand, ist mehr als die Hälfte verlorengegangen.

In der Neuaufstellung des Altars ist der Unterbau in der Tiefe stark verkürzt worden. Geblieben ist nur die Treppe und die Treppenwangen, die an eine Saalwand gerückt sind. Der Gigantenfries ist die übrigen Wände entlang geführt und verkehrtherum aufgerollt. Die Treppe zum Opferaltar führt in einen unverhältnismäßig kleinen Raum, der die Reste des Telephosfrieses aufgenommen hat. Die eigentliche Opferstätte, zu deren würdiger Ausstattung der ganze gewaltige Apparat baukünstlerischer Phantasie mit der weiträumigen Treppe, der Säulenhalle und dem plastischen Schmuck geschaffen wurde, und die der machtvolle Mittelpunkt des Raumes war, wird nicht sichtbar.

Die Neuaufstellung vermag, wie viele vorausgesehen haben und deren Urteil man nicht hätte überhören dürfen, nicht voll zu befriedigen. Die Treppe, Teil eines räumlichen Organismus von ungeheueren Ausmaßen, wird durch die Verkürzung des Altarbaues, zu einem selbständigen Baukörper erhoben. Sie besaß ihren Sinn als Auftakt zu einem gewaltigen Raum, nicht wie hier zu einem Räumchen, verglichen mit den drei Riesensälen des Museums. Aber auch gegen die Abrollung des Frieses erheben sich Einwände. Er schmückte die Außenseiten des Altarbaues. Hier wird er ein Teil des Innenraumes und bestimmt dessen Wirkung. Ernste Bedenken muß man erheben, daß dort, wo der Raum Platz ließ, an den Außenwangen der Treppe, Gruppen in Gips nachgebildet wurden, die von den Wänden in Originalen entgegenschauen. Die machtvolle Größe der Skulpturen wird durch diese Surrogate stark beeinträchtigt. Man sollte jetzt noch, selbst auf die Gefahr eines Vakuums hin, die Gipse entfernen, um den unvergleichlichen Besitz der Originale rein genießen zu können.

Als man die Giebel des Parthenon in London aufstellte, tat man es, ohne die Architektur der Giebel mit zu rekonstruieren. Wir müssen gestehen, daß ähnliches hier zu fordern gewesen wäre. Die Skulpturen des Gigantenfrieses würden besser zur Geltung kommen ohne die ablenkende Rekonstruktion der Treppe und der Säulenhalle. Rekonstruktionen mögen als Arbeitsmethoden ihren Wert haben. Das zerstörte, einmal entwichene Leben können sie den Ruinen nicht wieder einhauchen. Trotz aller wohlgelungenen Proportionierung und logischer Durchführung behalten sie etwas Starres und Schematisches an sich. Im besten Falle hätte man ein archäologisches exaktes Abbild wiederaufbauen können. Der Verzicht auf die wirklichen Maße des Grundrisses machte auch dies unmöglich. So erstand nicht der Pergamonaltar wieder auf, wohl aber eine effektvolle Dekoration, ein Prunkstück, das ein wenig nach einer kinohaften Attrappe anmutet.

Ähnlicher Eindrücke kann man sich in den beiden angrenzenden Sälen, die Architekturteile deutscher Ausgrabungen in Pergamon, Priene, Milet und Magnesia beherbergen, nicht erwehren. Aus originalen und rekonstruierten bzw. ergänzten Teilen ist ein architektonisches Ensemble aufgebaut, das eine Abfolge antiker Bauten vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zum Beginn des Christentums vor Augen führt. An Stelle von Zeichnungen und Modellen sind hier zum erstenmal Bauten in Originalgröße unter einem schützenden Glasdach magaziniert. Gebäude, die im Freien, in der Luft und Landschaft ihren Sinn haben, sind zum ersten Male museale Schauobjekte geworden. Werden diesem ersten Architekturmuseum der Welt noch weitere folgen, etwa ein Museum gotischer, ein weiteres barocker Ar-



Tabernakelrahmen Siena, 14. Jahrh.

Aus der Ausstellung Antiker Rahmen im Künstlerhaus, Berlin

chitektur? Hier nähert sich die Aufgabe des Museums ihrem Pol. Alfred Scharf

DIE HUNDERTJAHRFEIER DES ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Am 21. April 1829 wurde in Rom durch deutsche und ausländische Archäologen ein internationales Institut für archäologische Korrespondenz ins Leben gerufen. Aus einer privaten Vereinigung von Gelehrten ist in den hundert Jahren nach manchen Fährnissen das heutige Reichsinstitut geworden. Sein hundertjähriges Bestehen wurde in Berlin durch eine festliche Feier begangen, der eine internationale Tagung für Ausgrabungen folgte, bei der Archäologen der ganzen Welt über die neuesten Grabungen Bericht erstatteten. Es ist unmöglich in einem kurzen Bericht alle Ergebnisse der neuesten Forschung aufzuzählen. Man tagte vom 22. bis 25. April in vier Sektionen. In der Sektion Rom und Imperium Romanum sprachen Generaldirektor Roberto Paribeni, Rom, über die Wiederherstellung antiker Denkmäler in Girgenti, Pompeji, Neapel und Ostia; Prof. Enrico Josi, Rom, über neue Ausgrabungen in römischen Katakomben, die zur Entdeckung eines Hauses und mehrerer Mausoleen bei San Sebastiano führten; Professor Carlo Anti, Padua, über die Ergebnisse der letzten Ausgrabungen in Cirene, bei denen mehrere Heiligtümer und Skulpturen von hervorragendem Wert gefunden wurden; Robin George Collingwood, Oxford, über die jüngsten Ausgrabungen an der Hadriansmauer, die zu den bedeutendsten Arbeiten englischer Archäologen gehören; Professor Rudolf Egger, Wien, über Ausgrabungen in Kärnten, die im vorigen Jahre ausgeführt wurden und zwischen Villach und Spittal an der Drau ein spätantikes Kastell zutage brachten.

In der Sektion Griechisches Kulturgebiet berichtete Professor Wilhelm Dörpfeld über neue Untersuchungen am Heraion in Olympia, die er im vergangenen Jahre ausgeführt hat, um die strittige Frage nach dem Alter des olympischen Heiligtums der Lösung näher zu bringen; Professor Ernst Buschor, München, über das von ihm entdeckte Labyrinth des Heraions in Samos; Direktor A. M. Woodward, Athen, über die Ergebnisse der in Sparta durchgeführten Grabungen des englischen archäologischen Institutes in Athen, die die Überreste eines Heiligtums der Athena aus dem 7. Jahrhundert nebst einer Schatzkammer zum Vorschein brachten.

Ikat aus Sumba (Detail) Köln, Rautenstrauch-Joest Museum

Zur Vor- und Frühgeschichte Europas machten Mitteilungen Professor Boris Schukov, Moskau, der eine der Phasen der Tardenoisien-Kultur in der Krim schilderte, die der steinzeitlichen Kultur der Mittelmeergebiete und Westeuropas verwandt ist; Professor Hugo Obermaier, Madrid, über die eiszeitliche Höhlenkunst Spaniens, die annähernd 10000 Jahre v. Chr. blühte; Professor Ugo Rellini, Rom, über primitive Kulturen in Italien in der miolithischen Zeit, bei denen sich afrikanische Einflüsse beobachten lassen; Dr. Franz von Tompa, Budapest, über die Ergebnisse der neolithischen Forschungen in Ungarn, die die Kulturgeschichte der jüngeren Steinzeit und der darauffolgenden Kupferzeit in der ungarischen urgeschichtlichen Region weitgehend geklärt haben; Direktor Dr. Gerhard Bersu, Frankfurt a. M. über den Goldberg bei Nördlingen, wo mehrere Siedlungen übereinander nachgewiesen und wichtige Anhaltspunkte für die Chronologie gewonnen werden konnten.

Über asiatische und afrikanische Grabungen äußerten sich Professor Oskar Reuther, Dresden, und Professor Ernst Kühnel, Berlin, die in Ktesiphon forschten und als wichtigstes Ergebnis Stuckdekor vom 6. bis 9. Jahrhundert gefunden haben; Generalsekretär Gauthier, Kairo, gab eine Übersicht über die letzten Arbeiten der ägyptischen Altertumsverwaltung im Tempel zu Karnak; Professor Hermann Junker, Wien, über die österreichischen Ausgrabungen auf dem Friedhof bei den Pyramiden von Gizeh, wo zahlreiche Grabanlagen gefunden wurden, die für die Geschichte der Kunst und Kultur des alten Reiches (2900—2400 v. Chr.) von grundlegender Bedeutung sind.

Es ist zu hoffen, daß ein Tagungsbericht alle Mitteilungen, Forschungsmethoden und Funde zusammenfassen wird.

Über die Geschichte des Archäologischen Institutes orientiert eine Festgabe, die von Professor Gerhart Rodenwald, dem Generalsekretär des Institutes, in lebendiger Weise dargestellt wurde. S.

MUSEUM IN AVILA

In der Kathedrale zu Avila (Spanien) ist nach dem Vorbild anderer spanischer Städte ein Museum eröffnet worden. Unter den Schätzen der Sammlung steht ein Bild Grecos, das Porträt des Garcibañez an erster Stelle. Nicht minder bedeutend ist eine frühe Altartafel mit den Heiligen Vincent, Sabina

und Christina. In der großen Kollektion der Textilien befindet sich eine gestickte Dalmatica König Johann II. von Kastilien und eine Kasel des 15. Jahrhunderts, ein Geschenk Königin Isabellas der Katholischen. Außerdem enthält die Sammlung Holzskulpturen der Gotik und Renaissance, Silber- und Emailarbeiten, darunter solche des seltenen Meisters Andrea Petrucci, die in dem Grabe des Heiligen Secundus, des ersten Bischofs von Avila gefunden wurden. h

NEUERWERBUNGEN DES PRADO

Kürzlich erwarb der Prado zwei primitive Gemälde, die der Pfarrkirche San Lazaro in Palencia gehörten. Das eine, mit der Darstellung der »Heimsuchung«, ist ein Werk des Juan des Flandes, der Hofmaler der Königin Isabella nach 1493, seit 1506 bis zu seinem Tode 1519 in Palencia war und der der Schöpfer des Altarbildes in der Kathedrale in Palencia ist. Das zweite Bild von ausgezeichneter Qualität führt eine Madonna, auf der Rückseite eine Darstellung des »Ecce homo« vor. Das Werk, einem italienischen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörend, erinnert stark an die Kunstweise des Jacopo Bellini und ist geeignet, eine Lücke im Bestande der italienischen Bilder des Prado auszufüllen. h

Joh. Molzahn. Das lyrische Bild. 1929
Ausgestellt in der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

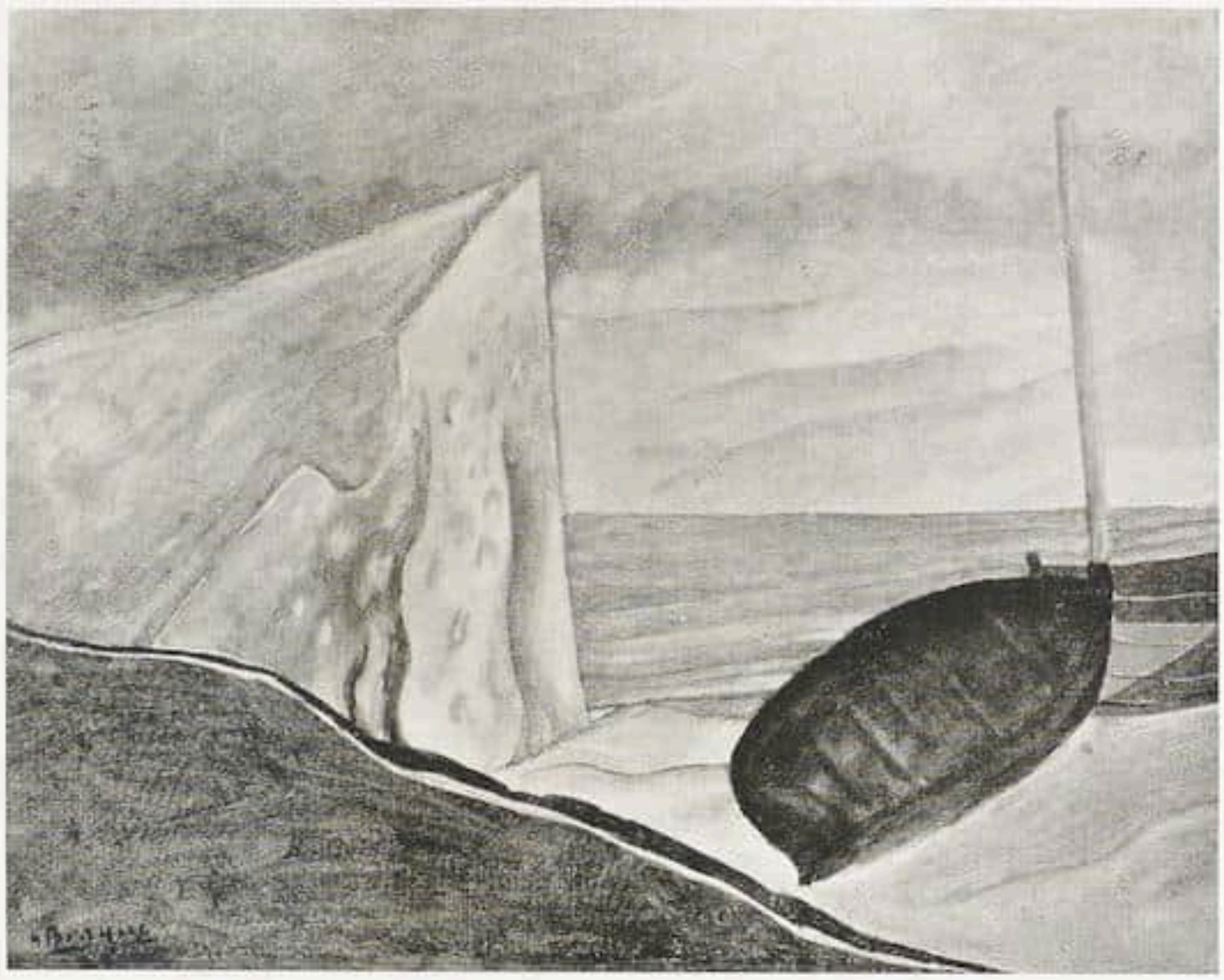
ZEHN JAHRE EREMITAGE

Ein kleines, soeben erschienenes Heft berichtet summarisch über die Tätigkeit und die einschneidenden Veränderungen im Ausbau des Eremitage-Museums in Leningrad während der Jahre 1917 bis 1927. Außer seinem früheren Bestande gehören momentan zu diesem Museum: 1. das Winterpalais mit einer Reihe historischer Gemächer, 2. das Marstall-Museum, hauptsächlich mit prächtigen Paradekutschen des 18. und 19. Jahrhunderts, 3. das frühere Stieglitz-Museum, das aber als einheitliches Ganzes nicht mehr existiert und dessen Sammlungen schon organisch in diejenigen der eigentlichen Eremitage eingereiht sind, sowie 4. das stilvolle Stroganoff-Palais, erbaut von Rastrelli und später von Woronichin vollendet, als erstklassiges Architekturdenkmal, das in seinem Museum und Innern als solches unverändert bleibt. Der Reihe nach werden die musealen Arbeiten während der zehn Jahre geschildert, die Publikationen des Museums in einer Anzahl von 57 Nummern sind aufgezählt, und auch die leider recht beträchtliche Trauerliste der verstorbenen Kustoden und wissenschaftlichen Mitarbeiter fehlt nicht. Interessant ist die Tabelle der Besuchziffern. Die Zahl der Besucher der eigentlichen Eremitage im Jahre 1927 betrug zirka 188 000 gegen nur 180 000 im Jahre 1914. P. E.

AUSSTELLUNG ANTIKER RAHMEN IM BERLINER KÜNSTLERHAUS

Seitdem die Londoner Nationalgallery und das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum an Stelle gleichmäßiger, vereinheitlichender und uniformierender Rahmen in der Rahmung ihrer Bilder im Charakter der Zeit und des Landes vorangegangen waren, hat sich das Prinzip, die Sammlungen durch die Mannigfaltigkeit verschiedener Rahmen zu beleben, stark verbreitet. Noch immer ist es das Kennzeichen vieler fürstlicher Galerien, einen einheitlichen Rahmen für alle Gemälde zu besitzen. So werden noch heute fast alle Bilder des Palazzo Pitti von jenen schweren Barockrahmen umgeben, die im Kunsthandel als Pitti-Rahmen bekannt und verbreitet sind, so haben noch vielfach die Museen in Wien und Dresden, um nur einige zu nennen, ihre alten geschnitzten und vergoldeten gleichen Rahmen, die die Wirkung der Gemälde und Räume als Ganzes stark beeinträchtigen. Die Berliner Galerie dagegen hat sehr zum Vorteil der Wirkung des Einzelbildes die klassizistischen vergoldeten Schinkel-Rahmen in den letzten Dezennien zu ersetzen versucht.

Es ist ein guter Gedanke der Firmen Pygmalion, Berlin, und Rotil, Paris, im Berliner Künstlerhaus die Entwicklung der Rahmenkunst in ihren Haupttypen vorzuführen. Da sich deutsche und niederländische Rahmen aus alter Zeit nur wenig erhalten haben, liegt der Hauptakzent der Veranstaltung auf den italienischen Gemälderahmen des



Braque — Strand von Dieppe

Aus der Ausstellung der Galerie Alfred Flechtheim, Berlin

14. bis 17. Jahrhunderts und auf den französischen Rahmentypen vom Louis XIII bis Louis XVI.

Die Rahmen des Trecento waren mit den Bildern fest verbunden, ein Bestandteil des Bildes selbst. Nur sehr selten, wenn das Gemälde aus irgendeinem Grunde herausgeschnitten wurde, kommen sie allein vor. Als Beispiel eines solchen gotischen Rahmens zeigt die Ausstellung einen Tabernakelrahmen, der im 14. Jahrhundert in Siena entstanden ist. Das Kastenprofil dieses Rahmens enthält auf gepunztem Fond eingelegte Glasflüsse und Ornamente in Pastiglia, einer Reismasse, die aus Modeln gedruckt wurde. Tabernakelrahmen in Renaissanceformen und Kastenrahmen kommen, wie Beispiele lehren, in Florentiner Werkstätten bis zum Ende des 15. Jahrhunderts vor. Pastiglia wird zu Dekorationszwecken bis etwa in die gleiche Zeit verwandt. Dagegen ist die Entwicklung des reich geschnitzten und vergoldeten Rahmens vom Ende des 15. Jahrhunderts an zu verfolgen. Nicht immer leicht lassen sich einzelne Städte und Werkstätten unterscheiden. So geht der Fruchtstabrahmen angeblich auf die Werkstatt der Robbia in Florenz, so der Doppelkastenrahmen angeblich auf einen Entwurf des Giorgione zurück. Das beliebteste Muster im 16. Jahrhundert war in Florenz der Pitti-Rahmen, ein schwerer, stark plastisch wirkender Barockrahmen, in Venedig der Sansovino-Rahmen, ein polychromierter mit Fruchtgehängen und einer Kartusche mit Wappen geschmückter Leistenrahmen, der bis zum Ende des Seicento beliebt war.

In Frankreich hat der Bilderrahmen erst seit dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts eine eigene Entwicklung genommen. Den Stil Louis XIII vertritt ein ovaler Rahmen mit geschnitzten Blumenecken und ein zweiter mit geschnitzten Pfeifen und Ranken in fünf Feldern und aufgesetzten Eckverzierungen. Durch die engen Beziehungen der französischen Malerei zur italienischen wird in dieser Zeit der bologneser Barockrahmen des 17. Jahrhunderts importiert, aber bald selbständig weitergebildet. Die stark ausschweifenden Formen werden zurückgedrängt und im Sinne der Stilphasen vom Louis XIV bis zum Louis XVI umgeformt. Die stilistische Entwicklung läßt sich an Hand der ausgestellten Rahmen leicht übersehen. Beliebte ornamentale Details waren im Louis XIV die Betonung der Ecken und Mitten durch Akanthusranken und Tulpen, in der Régence Muscheln und Bandstäbe, im Louis XV Rocailleornamente und im Louis XVI Festons, die bei besonders reichen Bildungen von einem Frontispice allegorischen Charakters ausgingen. S.

KÖLNER AUSSTELLUNGEN

Im Lichthof und in den Umgängen des Kunstgewerbe-Museums ist eine umfangreiche Ausstellung indochinesischer Textilien (Batiks aus Mitteljava, Jkats aus Sumba, Timor, Flores, Bali, goldbrochierte Seiden- und Baumwollgewebe aus Celebes und Sumatra) und Wajang-Figuren aus der Sammlung D. Konter, Amsterdam-Laren, zu sehen, die auf das glücklichste durch bedeutende Stücke des Rautenstrauch-Joest Museums (für Völ-

kerkunde) Köln und aus Kölner, Krefelder und Oldenburger Privatbesitz vervollständigt ist.
Es gehört heute immer noch Mut und Überzeugungstreue dazu, um »ethnologische Objekte« in den Ausstellungs- und Sammelbereich eines Kunstgewerbe-Museums einzubeziehen. Für Anhänger einer Anschauung, die die Einheit der großen Kunst unabhängig von örtlichen und zeitlichen Schranken, vom Hoch und Nieder in der Rangfolge der Künste und nicht behelligt vom Vorrechtsdünkel des »guten Europäers« im Auge behält, wird gerade diese Ausstellung Quelle wesentlichster Einsichten und eines großen Genusses sein. Kaum in einem anderen örtlichen Bereich wird innerhalb der textilen Kunst die Einheit von Material, Technik und Musterung so schlagend zu zeigen sein, wie in Indonesien — aber auch die Unzulänglichkeit der in Europa in dieser Richtung gemachten Versuche so empfunden werden.

*

Der Kunstverein bringt eine Ausstellung »Zeitgenössische Belgische Kunst«, die vom Palais des Beaux-Arts in Brüssel veranstaltet wird. Um die Skulptur von Minne und die Malerei von Ensor und um die des früh gefallenen Rik Wouters gruppiert sich der übrige Bestand. Minne und Ensor, deren Werke in der letzten Zeit in großen Ausstellungen durch Belgien, Frankreich, Deutschland wanderten, haben die ihrer übernationalen Bedeutung entsprechende Anerkennung gefunden. Auf dieser Ausstellung sind sie nicht allzu repräsentativ vertreten. Für den verbleibenden Rest an Bildern und Skulpturen mag gelten, daß das »Zwischen den Zeiten und Rassen Stehen« der belgischen Kunst seine Stärke und Schwäche zugleich ist. Man fühlt sich »historisch« verpflichtet, ein großes Erbe zu verwalten und fortzuführen. So knüpft ein vorzüglich gemaltes Stilleben von Paerels an Küchenstilleben Pieter Aertsens an. Vor den schönen Arbeiten Saverys fühlt man sich an die niederländische Landschaftsmalerei des ausgehenden 16. Jahrhunderts erinnert. Aber man sucht auch Anschluß an die Kunst der beiden großen Nachbarländer. Wouters feine impressionistische Kunst knüpft an Paris an, während Floris und Otto Jespers Arbeiten an deutsche Kunstexperimente der jüngst vergangenen Jahre gemahnen.

*

Die Galerie Dr. Becker stellt Arbeiten des seit 1919 in Düsseldorf lebenden polnischen Malers Jankel Adler aus. Diese in einer nur ihm eigenen Technik — zwischen Aquarell und Fresko — gemalten Stilleben, Akte, Köpfe gehen auch inhaltlich und formal weit über den Rahmen der sonst in Deutschland üblichen Aquarellmalerei hinaus. Wir müssen uns hier mit der summarischen Feststellung begnügen, daß die Galerie für eine Persönlichkeit eintritt, deren Kunst nicht modische Rezepte wiederholt, sondern wirklich neue Wege weist.

Ernst Scheyer

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Photographie der Gegenwart / Das Gesicht von Berlin / Ernst Huber usw.

Die Galerie Neumann-Nierendorf zeigt eine von ihr noch ergänzte, überaus eindrucksreiche Zusammenstellung des Folkwang-Museums in Essen zum Thema »Photographie der Gegenwart«. Die künstlerische Vollberechtigung des Kamerabildes ist heute kaum mehr bestritten, einige besonders hervorgetretene Autoren haben die Möglichkeit prägnant persönlichen Gestaltens und damit die schöpferische Befähigung des Gebiets schon recht weithin dokumentiert. Kamerakunst ist sogar in solchem Grade schon en vogue, daß der Zeitpunkt für eindämmende Erwägungen gekommen scheinen könnte. Den kritischen Vorsatz wirft jedoch diese ausgezeichnete Vereinigung von fast ohne Ausnahme entdeckerischen, formeigenen, scharf umrissenen Leistungen bis auf weiteres um. Man kennt die erstaunlichen Architekturfunde der Pflanzenstudien Bloßfeldts, man kennt Renger-Patzsch und die phantastischen Photogramme Man Rays. Sie stehen auch hier in der ersten Reihe. Mit ihnen die Tierdarstellungen von Hedda Walter, die Aufnahmen Albert Leons von Insekten, Moossternen, Eisblumen, die streng hingebauten Materialfixierungen von Hans Finsler. Blätter von André Kertesz zeigen ein unvergleichliches Feingefühl für leisere Rhythmen der Schattenzeichnung oder einer Straßenkurve; es sind Kleinodien der Photographie. Hoinkis gelangt über sehr kultivierte Gegenstandserfassungen noch hinaus zu subtilen Spiralfeder- und Glaskörper-Etüden; die am Bauhaus geschulte Florence Henri fesselt durch Kombinationen von Porträt, Spiegel und Metallkugeln. Ferner die frappanten Stadtgesichte der Germaine Krull, die präzisen und anmutigen Aufnahmen von Reisperlen und Makkaroni-Alabaster, welche E. M. Heddenhausen beiträgt, die Arbeiten von Gorny, Windisch, Änne Biermann, Sascha Stone, die Beispiele aus russischen Filmen, die Photoplakate der Leistikows. Und vieles noch, was den Blick packt. Demgegenüber verfallen die im einzelnen wohl kühnen und geistreichen Gebilde von Burchartz und Otto Umbehr (Umbo) vielfach der Manier.

Merkwürdigerweise fehlt hier jeder Versuch, das »Gesicht von Berlin« photographisch zu erhellen. Der Verein Berliner Künstler hat unter diesem Motto mancherlei Gemälde zusammengeholt, die Straßen, Bahnhöfe, Hinterhäuser, Rummelplätze Berlins mehr auf den farbigen Eindruck oder mehr auf die bauliche Struktur hin wiedergegeben. Unauffällige, tonig behutsame Stücke von Otto Heinrich, Pfitzner, Lategahn, hübsche Zoo-Impressionen von Schmidt-Cassella, vor allem die koloristisch kräftigen Blicke Büttners wären zu registrieren, die magisch leuchtenden Blätter Hermann Hörners und ein ganz nüchtern die Eisenstützen der Hochbahn schilderndes von Schlichter. Die Ausbeute ist ziemlich mager, und

Gustave Courbet Bildnis einer jungen Frau. 1857

Aus der Versteigerung der Sammlung Gustave Cahen durch Me F. Lair-Dubreuil in Paris, Ende Mai

wenn sich auch gewiß noch einiges hätte dazufinden lassen (z.B. Wilh. Wagner), so bleibt freilich zu konstatieren, daß das Berlin von heute auf seinen Maler noch wartet. Ansehnlicher der Architekturteil der Ausstellung mit mehreren Vorschlägen vor allem für die Ausgestaltung des Alexanderplatzes (Luckhardt-Anker, van der Rohe, Behrens, Schaudt usw.) und utopischen Plänen zur Umkrempelung des Tiergartens und des Platzes vor dem Reichstagsgebäude.

Bei Hartberg stehe ich mit zwiespältigen Empfindungen vor den in ihrer Abundanz unbedingt fesselnden Landschaften des Wieners Ernst Huber. Kraus zusammengespachtelte Stanniolfarben, unter denen ein lackiges Grün vorherrscht, schillern fett entgegen. Es ist ein oft schmieriger und knalliger Rührbrei, ein dickes Durcheinander des Pigments, — aber das koloristische Temperament läßt sich nicht verkennen. Die naturräumliche Anschauung hat die wuchernde Fülle, den umfassenden Schwung vlämischer Barocklandschaften; die Art vollends, wie das Gelände mit lagernden, sich tummelnden Menschen gesättigt ist, erinnert an den Sammet-Brueghel und sogar an Rubens. Mitunter wirrt alles wie Kraut und Rüben und entbehrt doch jener sprudelnden Labyrinthik der Bewegung, die Kokoschkas Landschaften um 1918 auszeichnet. Wie weiße Formen aus der buntlärmenden Paste fein herausgeschabt sind, das hat seinen eigenen artistischen Reiz. Schließlich tritt überhaupt die artistische Komponente der Erscheinung stark heraus. In jedem Falle eine interessante Begegnung.

Die Galerie Ferd. Möller zeigt Graphik von Munch, außer manchen Hauptblättern auch eine ganze Anzahl von weniger bekannten und doch nicht zurückstehenden, wie etwa die unheimliche Radierung des Roulettetisches oder die holzgeschnittenen Schneelandschaften. Das vorbehaltlose Bekenntnis zu Munch als der epochalen Gestalt der Gegenwartskunst, zu dem auch diese Schau erregt, würde sich nicht in eine Ausstellungschronik fügen. In der Modernen Galerie Wertheim viele Blätter von Kubin, darunter die Folge der eigentümlich drastischen Bibelillustrationen von Kain bis Paulus. Ein junger Albiker-Schüler wird mit etlichen Proben eingeführt: Walter Schelenz. In seiner noch nicht sehr persönlich profilierten Art ein franker, natürlicher Grundzug, dem man vertrauen möchte.

Wolfradt

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Der zweite Teil der Versteigerung von Kunstwerken aus den Beständen Leningrader Museen und Schlösser wird am 4. und 5. Juni bei Lepke stattfinden. Der Schwerpunkt der Auktion, die sehr gutes Material auf den Markt bringt, liegt diesmal auf den Gemälden italienischer, holländischer und französischer Meister. Wohl das bedeutendste Stück ist der kleine Christus von Rembrandt, der früher das Schloß Pawlowsk bei Petersburg schmückte, und der in der Literatur schon lange bekannt ist (Abb.: Klassiker der Kunst, Rembrandt, S. 391). Ihm schließen sich von niederländischen Bildern ein männliches Bildnis von Joos van Cleve, eine schöne Flachlandschaft von Adriaen van de Velde, ein stimmungsvolles Kircheninterieur von Emanuel de Witte, eine Familiengruppe von Quiryn Brekelenkam an. Die italienische Malerei hat ein Doppelporträt von Lorenzo Lotto, eine Darstellung von Mars, Venus und Amor von Paris Bordone, zwei Tizian zugeschriebene Werke und eine Landschaft von Francesco Guardi aufzuweisen. Unter den französischen Gemälden begegnet man wieder einer Anzahl Landschaften von Hubert Robert und Joseph Vernet und Bildnissen von Duplessis (Bildnis des Bildhauers Allegrain), Louis Tocqué, Lewizki.

Die Möbel sind mit einer Reihe höchst beachtlicher Werke vertreten, darunter Arbeiten berühmter Ebenisten wie Levasseur, Garnier, Boudin, Nicolas, Petit, Jacob, Riesener und Roentgen. Schließlich enthält die Versteigerung eine größere Kollektion kunstgewerblicher Arbeiten des 18. Jahrhunderts: Bronzeuhren, Kandelaber, Vasen, Prunkgefäße, Appliquen, Gobelins, Porzellane u. a.

Maria aus einer Verkündigung
Oberrhein, um 1470
Aus der Versteigerung im Kunsthaus Heinrich Hahn, Frankfurt a. M., am 11. Juni

*

Wenige Tage später, am 8. Juni, kommt ebenfalls durch Lepke die Gemäldesammlung des Schlosses Caldenhof bei Hamm (Westfalen) zum Ausgebot. Die Kollektion besteht ausschließlich aus Tafelbildern westfälischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts und niederländischer Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts. Im Mittelpunkt des kunstgeschichtlichen Interesses stehen die Fragmente eines Altars vom sogenannten Liesborner Meister um 1465. Die Altargemälde wurden bei der Säkularisierung des Klosters 1807 auseinandergerissen und teilweise zerschnitten. Neun dieser Bruchstücke befinden sich jetzt in der Londoner Nationalgallery, zwei im Museum zu Münster, die übrigen sechs Reste stehen hier zum Verkauf. Es sind drei Engel aus einer Kreuzigung Christi (der Kopf des Gekreuzigten ist in London), ein König aus einer Anbetung (die beiden anderen Könige ebenfalls in London), zwei Darstellungen des heiligen Joseph aus der gleichen Anbetung und aus einer Geburt Christi. Besondere Beachtung gebührt zwei Tafeln des Konrad von Soest, der um 1400 tätig war, mit den Darstellungen des Pfingstwunders und der Krönung Mariae. Seiner Werkstatt begegnen wir in zwei doppelseitig bemalten Flügelhälften mit einzelnen Heiligen, einer Lorenz-Marter und einer Unterweisung Mariae. Der westfälischen Schule des frühen 15. Jahrhunderts entstammt ein großer Altarflügel mit der Kreuzigung Christi auf der Vorderseite und Szenen aus dem Marienleben auf der Rückseite. Von Johann Koerbecke aus Münster (nachweisbar 1446 bis vor 1491) ist ein Altarflügel mit Darstellungen aus der Legende des heiligen Laurentius, von Ludger Tom Ring d. J. eine kleine signierte und 1572 datierte Bildnisminiatur eines Mannes. Den westfälischen

Verkündigung Süddeutsch, um 1520. Lindenholz, unbemalt
Aus der Versteigerung im Kunsthaus Heinrich Hahn, Frankfurt a. M., am 11. Juni

Arbeiten schließt sich ein kleiner Altar von Barthel Bruyn an. Einem Nachfolger des Roger van der Weyden gehört eine Madonna in Halbfigur, einem Nachfolger des Dirk Bouts eine heilige Anna an. Den Beschluß bilden flämische und holländische Gemälde des 17. Jahrhunderts (Jan Brueghel, Droochsloot, Verspronck u. a.) und einige Tonreliefs des westfälischen Bildhauers Jodocus Vredis, der von etwa 1470 bis 1540 nachzuweisen ist.

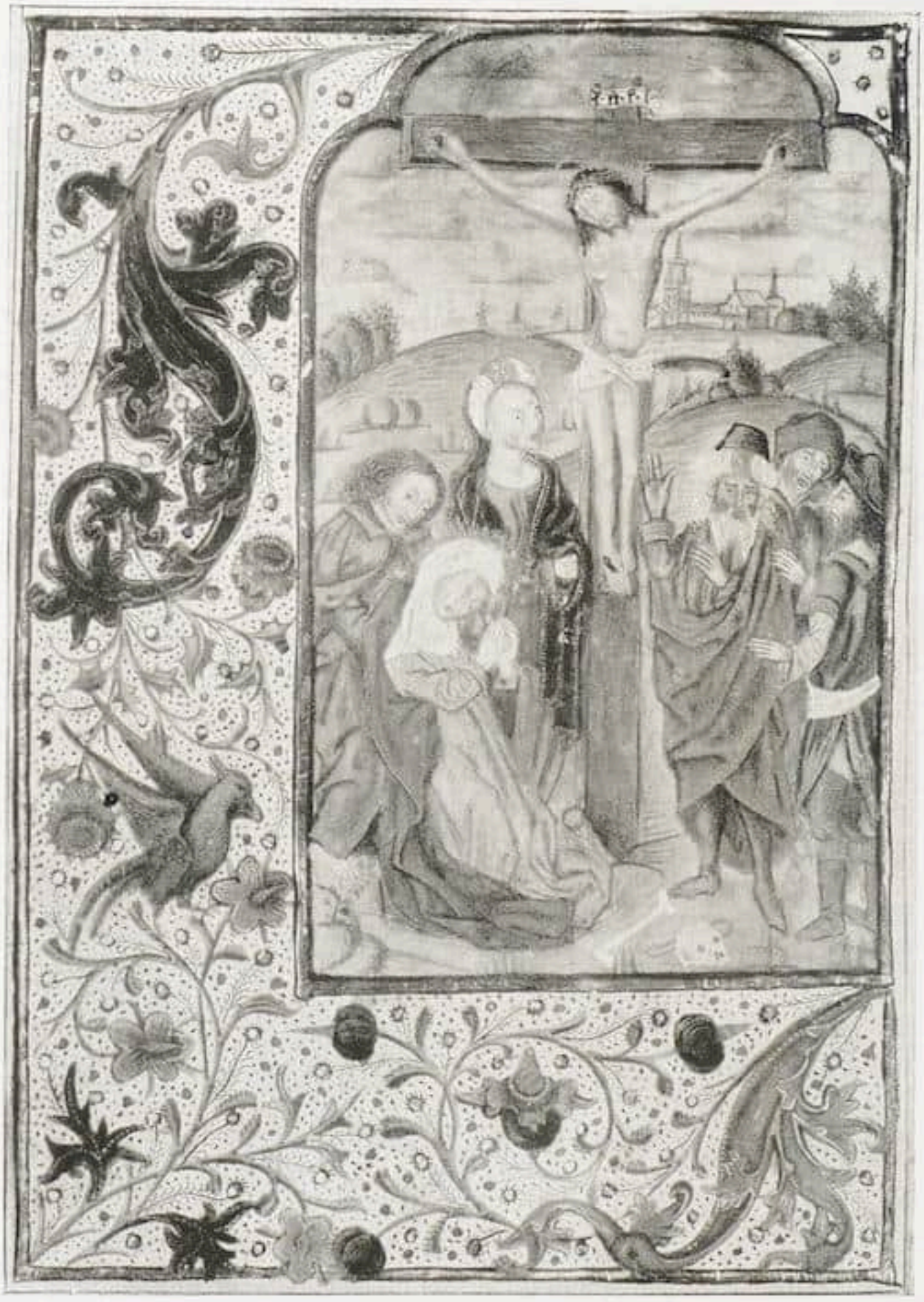
*

Paul Graupe versteigert am 10. Juni die Bibliothek Alfred Simon, die eine der bedeutendsten Sammlungen von Luxus- und Pressedrukken bietet, die in letzter Zeit auf dem Berliner Kunstmarkt erschienen sind. Wohl alle namhaften deutschen und ausländischen Pressen sind mit Drucken in kostbaren Einbänden vertreten. Die Bremer Presse, die Doves Press, die Ernst-Ludwig-Presse, die Insel-Drucke, die Maximilian-Gesellschaft, die Officina Serpentis, die Panpresse, um nur einige zu nennen, sind mit ganzen Reihen ihrer Drucke vorhanden. Dagegen können die Ashendene Press, die New Yorker Chiswikpress, die Essex House Press, die Kelmscott Press, die Riccardi Press einige ihrer prominentesten Druckerzeugnisse vorweisen. Eine Sonderstellung nehmen dabei mehr als vierzig Pergamentdrucke ein. Von den Illustratoren werden Beardsley und Slevogt in umfangreicheren Kollektionen vorgeführt. Den Beschluß bildet eine große Sammlung von Werken über Buchkunst, Bibliographie u. a.

Am Tage darauf, den 11. Juni, versteigert Paul Graupe eine umfangreiche Sammlung Moderner Graphik, die etwa 800 Nummern umfaßt. Mit größeren und beachtenswerten Kollektionen sind Liebermann (besonders mit frühen Arbeiten), Meryon, Millet, Toulouse-Lautrec (dreißig Werke), Haden und Whistler vertreten. Eine Reihe schöner Kollwitz-Zeichnungen stammt aus der Sammlung Hugo Borst, Stuttgart. Besonders sei schließlich auf die Werke von Gaul hingewiesen, von dem eine größere Anzahl von Bronzen, Zeichnungen und graphischen Arbeiten ausgeboten werden. S.

FRANKFURT a. M.

Sammlungen mittelalterlicher Plastik guter Qualität kommen nur sehr selten auf den Markt. Um so höher ist die Versteigerung dreier rheinischer Kollektionen zu bewerten, die das Kunsthaus Heinrich Hahn am 11. Juni veranstaltet. Diese zur Versteigerung stehenden Sammlungen gehören zu den bedeutendsten und bekanntesten in rheinischem Privatbesitz. Die Sammlung Rautenstrauch-Trier ist vor einigen Jahren durch eine Kollektivausstellung in Trier einem kleinen Kreise von



Miniatur aus Nr. 75. Getijden. Pergamentmanuskript. Utrecht um 1470
Aus der Versteigerung der Sammlung Dr. J. Liebmann am 28. Mai bei Jos. Baer & Co., Frankfurt a. M.

Kunstfreunden bekannt geworden. Einzelne Stücke, vermehrt um solche der Sammlungen Marx und Michels, sind auf den repräsentativen Ausstellungen rheinischer Kunst in Köln und Darmstadt in den letzten Jahren mehrfach zu sehen gewesen. Eine größere Anzahl der Plastiken hat in die kunstgeschichtliche Literatur Eingang gefunden.

Obwohl die Sammlungen nicht ausschließlich rheinisches Kunstgut ihr Eigen nennen, tritt der rheinische Charakter der Sammlungen deutlich zutage. In ihrer Gesamtheit geben sie ein rundes Bild der Geschichte rheinischer Plastik vom 12. bis zum Beginn des 16. Jahrhunderts. Beispiele aus Süddeutschland und Westfalen, aus Frankreich und den Niederlanden bezeichnen die Nachbar- und Einflußzonen und machen dadurch die Versteigerung zu einem bedeutungsvollen Ereignis über die Rheinlande hinaus.

Von den romanischen Skulpturen verdient die thronende Madonna aus Weidenholz, die im 12. Jahrhundert im Rheinland entstanden sein dürfte, große Beachtung. In ihrer hieratischen Strenge, kubischen Geschlossenheit des Aufbaus und streng frontalen Haltung stellt sie den Urtyp archaischer Freiplastik dar. Schon entwickelter, mit tiefer eingeschnittenen Falten und verinnerlichtem Ausdruck ist der trauernde Johannes aus einer großen Kreuzigungsgruppe, der wohl zu Beginn des 13. Jahrhunderts am Oberrhein geschaffen sein dürfte.

Die Frühgotik vertritt die schlanke Figur einer klugen Jungfrau, ein charakteristisches Beispiel französischer Kunst des 13. Jahrhunderts, und eine

Hubert Robert Landschaft

Versteigerung von Kunstwerken aus Leningrader Museen und Schlössern, II. Teil, am 4./5. Juni bei R. Lepke, Berlin

Steinmadonna aus Hessen mit alter Polychromie, von großem Wurf und schön geschwungener Umrißlinie.

Französischer Herkunft dürfte auch eine wohlerhaltene Madonna, die um 1310 anzusetzen ist, sein. Hoheitsvolle Haltung und Gestik machen sie zu einem der besten Beispiele französischer Hochgotik in deutschem Privatbesitz. Deutsche Werke dieser Zeit sind die Marmorstatuette einer Madonna, mit Resten alter Vergoldung, um 1320 entstanden, und die Gestalt einer lächelnden Jungfrau aus Holz in alter Fassung. Beide übertragen aufs glücklichste französische Vorbilder ins Deutsche. Der Mitte des 14. Jahrhunderts entstammt ein oberrheinisches Heiliges Grab, ein unikales Werk im Sinne mittelalterlicher »Krippenwiegen«, aus Holz mit einer unberührten alten Polychromierung und gepunztem Goldgrund, das aus dem Kloster Lichtenthal bei Baden-Baden herkommen soll. Der gleichen Zeit gehört der eichene Kruzifixus an, der fälschlich der rheinischen Kunst zugeschrieben wurde, aber in der Eigenwilligkeit der Auffassung des Corpus Christi nur in der westfälischen Kunst verwandte Gestaltungen findet.

In die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts führen eine stattliche Steinmadonna, die einen in der Moselgegend vorkommenden Ausläufer eines in Lothringen um 1350 vielfach benutzten Typs darstellt; eine zweite Holzmadonna aus der gleichen Gegend, die schon eine Wendung zum Naturalismus am Jahrhundertende nimmt; eine rhythmisch komponierte mittelrheinische Madonna, das Kind fehlt bedauerlicherweise, eine besonders gute Leistung gotischer Bildhauerkunst am Ende des 14. Jahrhunderts; und zwei thronende Madonnen, die den gewöhnlichen Typ rheinischer Sitzmadonnen durch gefällige Faltengebung und lieblichen Gesichtsausdruck zu variieren suchen.

Der Spätgotik gehört eine Fülle interessanter Werke deutscher wie außerdeutscher Herkunft an. Proben der Madonnendarstellung bieten eine polychromierte tiroler Holzmadonna um 1450, eine zart bewegte oberrheinische Maria aus einer Verkündigung um 1470 und eine in der Umgebung Riemenschneiders hervorgebrachte Marienfigur. Bemerkenswerte Darstellungen von Heiligen aus dieser Zeit sind: eine Nußbaumstatuette der heiligen Barbara, am Oberrhein entstanden; eine Holzfigur des heiligen Quirinus mit dem Falken, eine Ulmer Arbeit um 1460 in originaler Fassung; eine schwäbische hölzerne Gestaltung des heiligen Panthaleon von 1490; ein rheinischer Christophorus um 1510 aus unbemaltem Holz; ein heiliger Eligius in alter Fassung, ein bayrisches Werk aus derselben Entstehungszeit. Eine letzte Gruppe stellen die Reliefs dar, von denen kurz aufgezählt seien: eine Kreuzabnahme in alter Fassung, um 1450 in Utrecht entstanden; eine unbemalte Grablegung, um 1510 gleichfalls in einer Utrechter Werkstatt geschaffen; eine interessante Kreuztragung Christi, eine rheinische Arbeit um 1520 aus Eichenholz und original erhaltener Polychromierung; und schließlich zwei schöne süddeutsche Reliefs mit der Verkündigung und Anbetung der Könige, Teile eines

Schnitzaltars, dessen Entstehung um 1520 anzusetzen ist.

Die wenigen Gemälde, die mit zur Versteigerung kommen, erheben sich nicht zur Qualität der Skulpturen. Von interessanten Arbeiten seien genannt: eine Vermählung Mariae des Meisters von St. Gudule; eine Madonna des Meisters des Aschaffenburger Triptychons; eine Anbetung der Könige eines Antwerpener Meisters um 1520, der der Bless-Gruppe nahe steht; die Bildnisse eines Ehepaares von Thomas de Keyser.

Ein Versteigerungskatalog mit einem Vorwort von Professor Dr. Fritz Witte, dem Direktor des Schnütgen-Museums in Köln, ist in Vorbereitung.

S.

ANTIQUITÄTEN BEI MARGRAF & CO.

Die Firma Margraf & Co. Antiquitäten, die unter der Leitung von Professor Hermann Schmitz und Gustav Cramer sich eine führende Rolle im Berliner Antiquitätenhandel gesichert hat, versendet einen reich illustrierten und gut ausgestatteten Katalog mit einer Auswahl von Kunstwerken, die sich gegenwärtig in ihren Händen befinden. Bedeutend ist die Kollektion der Tapisserien, die mit Werken des 15. bis 18. Jahrhunderts höchst charakteristisch vertreten sind. Nicht minder qualitätvoll sind die Möbel, besonders die der Renaissance, des französischen Barock und die englischen Möbel des Chippendale- und Sharatonstils. Unter den Bronzen befinden sich Arbeiten des Giovanni da Bologna, Roccatagliata und Puget, unter den Emails solche des Pierre Reymond, unter den Porzellanen europäische und chinesische Manufakturen.

h

BERICHTIGUNG

Bei der Besprechung des Sodomabildes, Leda und der Schwan, in der Sammlung Cremer im vorigen Heft ist ein Irrtum unterlaufen, den ich hier richtigstellen möchte. Das Gemälde stammt tatsächlich aus der Sammlung Somzée und war, im Gegensatz zu der Angabe Custs — »not included in the sales« — in seinem sonst sehr zuverlässigen Buche über Sodoma (London 1906), dem ich Glauben geschenkt habe, auch auf der Versteigerung der Sammlung Somzée, Brüssel 1904. Im zweiten Bande des Versteigerungskataloges ist es unter Nr. 385 zitiert und ganzseitig abgebildet, allerdings unter der falschen Zuschreibung Leonardo da Vinci.

Scharf

N. Petit — Kommode

Versteigerung von Kunstwerken aus Leningrader Museen und Schlössern, II. Teil, am 4./5. Juni bei R. Lepke, Berlin

Rom. Palazzo dell'Annona Phot.: Anderson, Rom

DAS LEBEN URBANS VIII.

DIE PFEILERTEPPICHSERIE AUS DER RÖMISCHEN MANUFAKTUR DES KARDINALS FRANCESCO BARBERINI

VON HEINRICH GÖBEL

Zu Beginn der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts eröffnet Kardinal Francesco Barberini, der Neffe des Papstes Urbans VIII., in Rom eine Wandteppichmanufaktur, die unter der Leitung des Giacomo della Riviera arbeitet. Als Patronenzeichner betätigen sich Pietro Paolo de Gubernatis, Antonio Eclissi, Pietro da Cortona, Giovanni Francesco Romanelli u. a. Über die Erzeugnisse der Frühzeit des Unternehmens zu sprechen, ist hier nicht die Stelle, der betreffende Abschnitt des II. Teiles meiner »Wandteppiche« gibt ausreichenden Aufschluß. Meister Giacomo verstirbt vor dem 26. Oktober 1639, als Nachfolger erscheint sein Schwiegersohn Gasparro Rochi (Rocci). Die Entwurfsarbeit fällt in erster Linie Romanelli und seinem Schüler Paolo Spagna zu. Der Tod Urbans VIII. (1644) und die Verbannung des Kardinals Francesco Barberini legen vorübergehend die Manufaktur still. 1653 vollzieht sich die Aussöhnung des Hauses Barberini mit Papst Innocenz X. Zu Anfang der sechziger Jahre ist die Wirkereimanufaktur wieder in vollem Gange.

Die Aufgabe, die der Kardinal, in treuem Gedenken an die Wohltaten des heimgegangenen Onkels, seinen Wirkern stellt, ist in hohem Maße des Unternehmens würdig. Francesco Barberini beabsichtigt, das Leben Urbans VIII., der die Größe seines Hauses begründet hatte, in einer umfangreichen Teppichfolge den kommenden Geschlechtern als Denkstein zu hinterlassen. Als Ort, an dem die Folge prangen soll, ist der Palazzo Barberini in Aussicht genommen. Der räumlichen Disposition entsprechend gliedert sich die Serie in die großen Wandteppiche (durchschnittlich 4 m hoch), die die Mauerflächen decken, in die niedrigen langen Streifen (0,90 m hoch, 3,65 m im Mittel lang) und in

die Pfeilerstücke. Über die Darstellung der in der Literatur bereits bekannten großen Behänge und der schmalen Streifen eingehender zu sprechen, erübrigt sich hier[1]; von Bedeutung sind für uns lediglich die Pfeilerteppiche.

Der Entwurf geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf Lazzaro Baldi, den Schüler und Nachfolger Pietro da Cortonas, zurück. Unter dem 6. August 1663 beauftragt Kardinal Francesco den Meister mit der Durchführung der Friese, das heißt der langen, niedrigen Streifen. Für Baldi als Entwerfer der Pfeilerteppiche spricht in erster Linie die Art der Komposition, die allzu deutlich die Abhängigkeit von der Formensprache Cortonas verrät. Die Fertigstellung der Serie zieht sich mehr als 20 Jahre hin. 1683 — nach dem Tode des Kardinals (1679) — schmücken die ersten sechs großen Teppiche die Fassade des Palazzo Barberini.

Insgesamt handelt es sich um acht Pfeilerstücke (Bes.: Margraf & Co., Berlin). Die Höhe beträgt durchgängig (bis auf einen kurzen Streifen mit 4,65 m) 5,55 m, die Breite 1,15 bis 1,25 m. Das ausgesprochen plastische Empfinden, der betont architektonische Aufbau erinnern stark an die niedrigen langen Wirkereien, während die Rahmung der großen Behänge sich auf einen Blattfries und ein architektonisches Glied beschränkt.

Die Farbengebung der Pfeilerstücke verrät eine gewisse Abhängigkeit von den Bildwirkereien der Pariser Ateliers der van den Planken und Comans — der Aufenthalt des Kardinal-Legaten in Paris, den er zum eifrigen Studium der Bildteppichmanufakturen der französischen Metropole benutzte, ist nicht ohne Einfluß geblieben, ganz abgesehen von den Pariser Serien, die König Ludwig XIII. dem einflußreichsten aller Kardinäle überreichen ließ, die später dem Barberinischen Atelier als Vorlage dienten —; typisch ist der grauweiße Ton mit den leuchtenden Seidenlichtern in den Maskarons, in den herauswachsenden Voluten. Grau mit gelblichen Nuancen geben sich die Konsolen mit der Biene (dem Wappentier des Hauses Barberini) und den etwas schweren Ranken- und Muschelmotiven. Das Medaillon ahmt vergoldete Bronze nach: gelb mit braunen Schatten. Pfeiler und Rundbild werden trefflich gehoben durch den roten Grund. Als farbige Werte erscheinen die naturalistisch erfaßten Blumen — zumeist rote Rosen und Tulpen mit dunkelgrünem Laubwerk — in gelbbräunlichen Kübeln, das rote bzw. blaue Tuchgehänge unter dem Maskaron und die seitlich an den Voluten aufgehängten grünen Lorbeerfestons. Ein streng gezeichneter Eierstab (grau und gelblich) rahmt das Motiv. Die Gesamtwirkung ist monumental und herb, die Farbengebung von einer fein abgestimmten Ruhe, die gut mit dem etwas schweren architektonischen Aufbau zusammengeht. Ob mit den vorhandenen acht Pfeilerteppichen die Serie der »entrefenêtres« — um den zeitgenössischen französischen Ausdruck zu gebrauchen — der Zahl nach vollständig ist, steht dahin. Die Tatsache, daß nur drei Behänge mit bärtigen Maskarons gegenüber fünf Teppichen mit Frauenköpfen uns überkommen sind, läßt vielleicht den Schluß zu, daß ursprünglich zehn »entrefenêtres« vorhanden waren.

Geschichtlich und kunsthistorisch gleich bedeutungsvoll sind in erster Linie die Medaillons mit den verschiedenen Szenen und Bildern, von lateinischen Legenden begleitet. Es besteht kaum ein Zweifel, daß der Kardinal selbst sich eifrig der Vorlagen annahm, daß er auf Naturtreue nachdrückliches Gewicht legte. Die Episoden aus dem Leben Urbans VIII. — in den Medaillons verherrlicht — gliedern sich in drei Abschnitte: die Abstammung des Papstes, seine Ausbildung, seine Bauten. Leider sind die Streifen bei der photographischen Aufnahme nicht so geordnet, daß sich die zwangsläufige Fortsetzung ergibt. Ein Springen der Buchstaben a bis h läßt sich nicht vermeiden:

a) Ein Flußgott (Arno) lagert neben einem Löwen; im Hintergrunde erhebt sich eine

[1] H. Göbel, Wandteppiche. II. Teil (Die romanischen Länder). Bd. I, S. 420ff. Leipzig 1928.

f d a

Leben Urbans VIII. Manufaktur: Rom, Barberini

Bes.: Margraf & Co., Berlin

mauerumwehrte Stadt (Florenz). Die Legende kündet: FLORENTIA MATER. Das Haus Tafani, das sich später nach dem über dem Elsatal (Siena) gelegenen Kastell Barberini nannte, ist seit dem 14. Jahrhundert in Florenz ansässig[1].

b) Im Medaillon erscheinen die Büsten eines bärtigen Mannes und einer Frau. Die Begleitinschrift meldet:

ANTONIVS · BARBERINVS · ET · CAMILLA · BARBADORA · PARENTES ·

Maffeo Vincenzo Barberini (der spätere Papst) wurde in dem Hause auf der Piazza S. Croce als Sohn des Antonio Barberini und der Camilla Barbadori (Barbadora) geboren und am 5. April 1568 in dem Baptisterium des Florentiner Domes in die Taufe gehoben. Der Vater starb bereits im dritten Lebensjahr des jungen Erdenbürgers; Maffeo bewahrte der klugen und gütigen Mutter eine nie erlöschende Dankbarkeit. Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich um Porträtwiedergaben.

c) Ein bärtiger Geistlicher sitzt schreibend am Tische und trägt aus langen, aufgehängten Rollen Auszüge in einen Folianten ein. Legende: PROTONOT · AP · CONCILIATI · ECCLESIÆ · REG · REGALIVMQ · SPONSAL · TAB · CONFICIT · Die Deutung des Motivs machte Schwierigkeiten[2]. Der Text dürfte sich in der Übertragung kaum anders lesen lassen als: Der apostolische Protonotar vollzieht die Urkunde der Gewinnung des Königs für die Kirche und trägt die königliche Verlobung ein. Es handelt sich um die Rückkehr Heinrichs IV. von Frankreich in den Schoß der katholischen Kirche, ein diplomatischer Gewinn, der in Rom nicht hoch genug gebucht werden konnte. Es sei nur an das Gedenkkreuz vor der Kirche S. Antonio erinnert, das das Ereignis der Messe festzuhalten berufen war, die Clemens VIII. anläßlich der Bekehrung des Herrschers von Frankreich und Navarra 1596 in feierlicher Handlung las, eine Messe, die mit ihren Begleitumständen zu mancherlei Verdruß Anlaß gab. Johann Georg Keyssler[3] schildert den Vorgang mit epischer Breite, er vergißt auch nicht die ehemalige Beschriftung des Gedenkkreuzes zu erwähnen. Wesentlich für unsere Darstellung ist vornehmlich die Tatsache, daß der junge Maffeo, nach einer sorgfältigen Ausbildung auf der Schule der Jesuiten in Florenz, zu seinem Onkel Francesco Barberini, dem apostolischen Protonotar und Referendar der beiden Segnaturen nach Rom übersiedelte. Die dargestellte Persönlichkeit ist also aller Wahrscheinlichkeit nach der Onkel. Die Erwähnung der Verlobung Heinrichs IV. mit Maria von Medici — die Vermählung fand am 16. Dezember 1600 statt — steht insofern mit dem Leben Maffeos in Verbindung, als der junge und geschickte Jurist Ende Oktober 1601 von Clemens VIII. mit dem hohen Auftrage betraut wurde, dem Dauphin Ludwig — der spätere Ludwig XIII. — die geweihten Windeln zu überbringen.

d) Ein Geistlicher sitzt schreibend am Tische, ein zweiter hält stehend eine Urkunde in der Hand. Die Umschrift meldet: SIGNATVRA · IVSTITIÆ · Maffeo Barberini erhält durch die Güte seines Onkels (1588) die Stelle eines Abbreviatore di parco maggiore und wird dann Referendar in der Segnatura di giustizia; seit 1615 bekleidet Maffeo — er ist inzwischen zum Kardinal erhoben worden — das bedeutungsvolle Amt eines Präfekten (der Segnatura di giustizia).

Mit den vier ersten Streifen finden Ursprung und Ausbildungsgang Maffeo Barberinis ihren Abschluß.

[1] Ludwig Freiherr von Pastor, Geschichte der Päpste. Gregor XV. und Urban VIII. (1621—1644). XIII, 1. Freiburg 1928. S. 245ff.
Besonderen Dank schulde ich Herrn Direktor Prof. Dr. Steinmann, Rom, der mich in der Nachforschung auf das liebenswürdigste unterstützte.

[2] Ich bin Herrn Prof. Dr. H. Klaje-Kolberg für seine freundliche Hilfe zu lebhaftem Danke verpflichtet.

[3] Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, die Schweiz, Italien und Lothringen, Bd. 2, S. 481. Hannover 1776.

h b c

Leben Urbans VIII. Manufaktur: Rom, Barberini

Bes.: Margraf & Co., Berlin

g c

Leben Urbans VIII. Manufaktur: Rom, Barberini
Bes.: Margraf & Co., Berlin

e) Auf einer Säulenbasis thront eine allegorische Gestalt, in der erhobenen Rechten eine Palme, in der Linken einen Ölzweig (?), das Haupt schmückt eine Blattkrone. Links nimmt »Gerechtigkeit« mit dem Schwert, rechts »Weisheit« mit dem Spiegel, Aufstellung. Die Legende spricht: FORTITER · EGIT · PRVDENTER · PATITVR · Sie feiert das tapfere Handeln, das kluge Zulassen des Kirchenfürsten. Das Motiv läßt in seiner Allgemeinfassung alle möglichen Deutungen zu. Vielleicht handelt es sich um die geschickte Beilegung eines Streites (1599), der mit Venedig wegen der Gewässer des Po (ob die sitzende Gestalt den Fluß verkörpert?) entstanden war. Möglicherweise nimmt die Allegorie auch auf die verständisvolle Regelung des Abflusses des Trasimersees Bezug. Ebenso gut kann es sich um die Lösung der schwierigen Frage der Annahme der Trienter Dekrete handeln. Mit gleichem Recht kann schließlich der Streifen e das Schlußstück der Pfeilerserie sein; die Medaillondarstellung wäre dann lediglich eine Art Apotheose des in künstlerischen Dingen so glücklichen, in der Politik weniger erfolgreichen Papstes aus dem Hause Barberini.

Die Streifen f, g, h erläutern die Bauten Urbans VIII.

f) Das Medaillon bringt eine Kirchenfassade und die Legende: AEDE · S · BIBIANAE · RESTITVTA · ET · ORNATA · Es handelt sich um die erste architektonische Arbeit des Giovanni Lorenzo Bernini im Dienste Urbans VIII. Der Meister beginnt 1625 mit dem Entwurf einer neuen Fassade für die alte, St. Bibiana geweihte Kirche, er erneuert das Innere des Gotteshauses und ziert den Hochaltar mit der Marmorstatue der Heiligen.

g) Eine burgähnliche Schloßanlage beherrscht das Ufer eines Sees. Legende: SVBVRBANO · RECESSV · CONSTRUCTO · Das Motiv verherrlicht den Ausbau des von Urban VIII. erworbenen Landsitzes in unmittelbarer Nähe des Örtchens Castel Gandolfo. Der Palast wird, einer Burg gleich, mit einem Mauergürtel umschlossen, er liegt steil und malerisch über dem Albanersee. Carlo Maderno liefert den Entwurf, Bartolomeo Breccioli und Domenico Castelli übernehmen die Bauaufsicht. Die Arbeiten sind 1629 vollendet, im gleichen Jahre wird die neue breite Zufahrtsstraße angelegt (siehe Medaillon). Der Vater der Christenheit hängt mit schwärmerischer Liebe an dem köstlichen Landsitz, an der wundervollen Natur, die ihn schon als Kardinal bis zum dichterischen Überschwang begeisterte.

h) Ein zweigeschossiger Zweckbau, mit breiter vorgelagerter Treppe trägt die Umschrift VBERIORI · ANNONÆ · COMMODO, die die weise Fürsorge des Papstes hinsichtlich der Sicherung der Kornversorgung Roms preist. Zur Darstellung gelangt der Kornspeicher Urbans VIII., der noch heute in der ursprünglichen Form zu den Schmuckstücken der Via Venti Settembre (Rom) zählt. Den Architekten habe ich mit Sicherheit nicht feststellen können. Möglicherweise handelt es sich um Domenico Castelli, der in den Jahren von 1623 bis 1657 das Amt des Baubeamten (Soprastante) der päpstlichen Kammer bekleidete und mit zahlreichen Um- und Neubauten beschäftigt war.

Es ist zu hoffen, daß die höchst bedeutsame Folge in ihrem Gesamtbestand erhalten bleibt; es wäre in höchstem Maße zu bedauern, wenn die einzelnen Stücke getrennt veräußert würden, um endgültig im Handel oder in Sammlungen unterzutauchen.

DIE KÜNSTLERISCHE HÖHE DER CHINESISCHEN GRABSTATUETTEN

VON ALFRED SALMONY

Die Aufmerksamkeit der europäischen Sammler war lange Zeit den chinesischen Tonstatuetten zugewandt, mit denen das nachchristliche Jahrtausend und vielleicht schon eine frühere Zeit die Gräber der Toten so reichlich ausgestattet hatte. Während die alte chinesische Archäologie von ihnen nichts wußte, wurden sie häufig in den historisch-philosophischen Texten erwähnt, die sich gegen eine Vergeudung wertvollen Besitzes im Bestattungswesen wenden. Unsere Wissenschaft hat sich dieser reizvollen Dinge gründlich angenommen. Die Literatur darüber ist zu umfangreich, als das sie an dieser Stelle aufgezählt werden könnte. Die umfassendste China-Sammlung Europas, die des Herrn G. Eumorfopoulos in London, bestand vor Jahren im wesentlichen aus einer fast vollständigen Grabkeramik-Serie. In letzter Zeit schien das Interesse an dieser Gruppe abzuflauen. Man war der zwar reizvollen, aber schließlich in einzelnen Typen massenhaft bekannten Figuren müde geworden. Aber selbst Otto Kümmel bemerkte, »daß Vornehme und Reiche gelegentlich die Dienste wirklicher Künstler in Anspruch genommen haben« (»Die Kunst des Ostens« S. 25, Berlin 1921). Es dürfte zweckmäßig sein, diese Tatsache in Erinnerung zu rufen und von dem Gestaltungsbereich der chinesischen Grabstatuetten einen Begriff zu geben. Die Grabungen der Japaner in Korea und der Russen in der Mongolei haben schon Meisterwerke der frühen Goldschmiede- und Lackkunst zutage gefördert, die uns mit örtlich bestimmten Werkstätten und den Namen ihrer Künstler bekannt machen. Inzwischen sind auch Grabstatuetten zutage gekommen, die von dem künstlerischen Können ihrer Schöpfer die höchste Meinung geben, und die geeignet sind, den chinesischen Tonfiguren ihren verdienten Platz unter den Höchstleistungen chinesischer Plastik zurückzuerobern. Die besten

Abb. 1. Kranich Rötlicher Ton mit grüner Glasur
Datiert 70 n. Chr. Höhe 24,5 cm
Sammlung Chr. R. Holmes, New York

Stücke kann und darf man nicht übersehen, und O. Sirén, der sie in sein grundlegendes Werk über Plastik überhaupt nicht aufnahm, oder Otto Fischer, der ihnen nur eine Bildseite seiner textlich so schönen Kunstgeschichte des Ostens zuwies, unterschätzen ihre Bedeutung. Es wurde ihnen zwar kürzlich eine prachtvoll illustrierte Monographie gewidmet (C. Hentze »Les figurines de la céramique funéraire« Hellerau 1928), aber deren Ziel war schließlich in erster Linie, »Material für das Studium von Religion und Folklore im alten China« zu beschaffen, nicht, ihre künstlerische Höhe festzustellen. Das Buch Hentzes enthält daher, ähnlich wie eine den gleichen Gegenstand behandelnde Veröffentlichung des Japaners K. Hamada (»Ancient Chinese Terracotta Figurines«, Tokyo 1927) zum großen Teil Typenstücke, die ja für die Absichten dieser Autoren ausreichen.

Dem amerikanischen Kunsthandel verdankt man eine der größten Überraschungen unseres Gebietes. Es wurden in New York zwei Grabstatuetten auf den Markt gebracht, die in die unvergleichliche Sammlung von Frau Chr. R. Holmes aufgenommen worden sind. Es handelt sich um einen Kranich, der einen Fisch verschluckt (Abb. 1) und um ein auf den Hinterfüßen aufgerichtetes Pferd (Abb. 2). Das Material der beiden zusammengehörenden Stücke besteht aus einem rötlichen Ton, die Glasur ist die nach langem Streit als für die Han-Zeit typisch erkannte von grüner Farbe mit stark silbriger Irisierung. Diese Glasur fand jedoch auch in späterer Zeit Verwendung. Die freie Durchmodellierung, das sichere Erfassen der Bewegung, kurz die künstlerisch vollkommene Darstellung der Tiere würde den unbefangenen Betrachter zunächst zu einer Datierung ins 7.—8. Jahrhundert führen. Erst für diese Epoche nimmt man hemmungslosen Naturalismus und die Beherrschung der technischen Mittel an. Hingegen gilt die Han-Kunst (206 v. bis 220 n. Chr.) als ein primitives Stadium mit groben, zusammengefaßten Formen. Bewegte Darstellungen dieser Zeit pflegen wie täppische Versuche eines die Natur noch nicht beherrschenden Künstlers auszusehen. Nun tragen aber beide Statuetten der Holmes-Sammlung unter dem viereckigen, mit kleinen Stützen versehenen Stand die gleiche In-

Abb. 2. Pferd Rötlicher Ton mit grüner Glasur
Datiert 70 n. Chr. Höhe 25 cm
Sammlung Chr. R. Holmes, New York

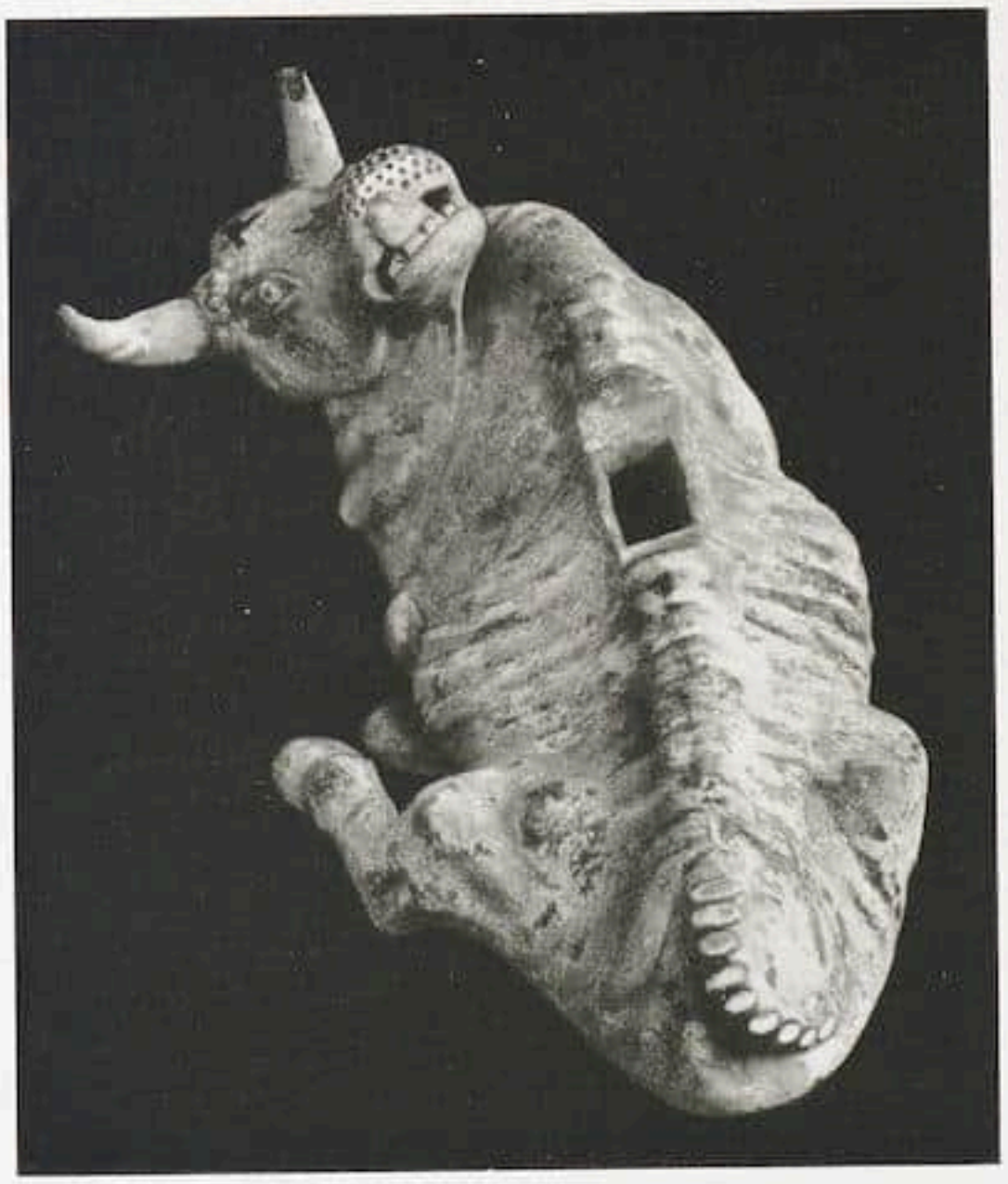


Abb. 3. Aufsicht auf die Kuh der Abbildung 4
Länge 16 cm

schrift, deren Lesung ich Herrn C. F. Yau verdanke. Sie lautet: »Angefertigt im 13. Jahr Yung P'ing (70 n. Chr.) von Kung Chuan Chung Chuo, Mitglied der Zeremonialabteilung des Ministeriums für öffentliche Arbeiten«. Es wird behauptet, daß die Figuren dem Grab der im Jahre 71 vergifteten Kaiserin Hu (vgl. Wieger »Textes Historiques« Bd. 1, S. 599) entstammen. Jedenfalls verbürgen sie das Bestehen von kaiserlichen Werkstätten, in denen von wirklichen Künstlern Grabgerät für den Hof hergestellt wurde und sind auch ihrer Zuschreibung würdig. Eine Symbolbedeutung, die Hentze bei zahlreichen Typen der Grabkeramik nachweisen konnte, dürfte bei den beiden Stücken nicht in Frage kommen. Ein dem Kranich (Abb. 1) ähnlicher Vogel befindet sich auf einem Weingefäß, das etwa in das dritte vorchristliche Jahrhundert gehört. Dort steht das Tier flügelschlagend und mit hochgerecktem Hals. Otto Fischer veröffentlichte die erste brauchbare Abbildung der einzigartigen Bronze (»Die Kunst Indiens, Chinas und Japans«, Berlin 1928, Tafel 71). Er brachte den Vogel mit den Sinnbildern der Himmelsrichtung (Süden = Roter Vogel) in Verbindung. Eine solche Deutung kommt bei der Grabstatuette nicht in Frage. Es kann sich um einen für den Fischfang abgerichteten oder wahrscheinlich um einen Ziervogel handeln. Schon um 650 v. Chr. fiel die Leidenschaft eines Fürsten für Kraniche auf. Dieser ließ die Vögel (vielleicht aus Metall) auf den Wagen der hohen Offiziere anbringen, so daß der Volksmund, vom Schmuck auf die Besitzer schließend, sagen konnte: »Die Kraniche haben Würde und Besoldung« (S. Couvreur »Tch'ouen Ts'iou«, Bd. 1 S. 218, Ho kien fou 1914). Die Vorliebe der Chinesen für feurige Pferde ist bekannt. Sie hat die Grabkeramik mit einem unvergleichlichen Marstall versehen. Mehr noch als der Kranich fällt das Pferd der Holmes-Sammlung aus dem bekannten Material heraus. Aus dem Beginn unserer Zeitrechnung kennt man das Tier nur in Haltung stehend. Während der Kopf der Aufzäumung und der Schopf über der Stirn wie die hoch gebürstete Mähne nur für spätere Zeit zu belegen sind, erinnern die kurzen und plumpen Hinterbeine noch ein wenig an die technische Begrenzung des Künstlers, dem es schwer fiel, seiner kühn bewegten Skulptur Standfestigkeit zu geben. Vielleicht bringt der Boden Chinas noch mehr Werke der gleichen Zeit und von der gleichen künstlerischen Höhe der datierten Statuetten ans Licht. Die Geschichte der chinesischen Grabbeigaben muß jedenfalls auf Grund der beiden Figuren neu geschrieben und schon für die Han-Zeit mit ungeahnten Qualitäten ausgestattet werden.

*

Abb. 4. Kuh Schwärzlicher Ton mit weißer Engobe und Resten farbiger Bemalung
3.—6. Jahrh. Höhe 16 cm Sammlung H. Hardt, Berlin

Die der Han-Zeit eng verbundene und daher kunstgeschichtlich schwer faßbare Periode des Übergangs, des 3.—6. Jahrhunderts, scheint reich an persönlichen und künstlerisch bedeutsamen Tonstatuetten gewesen zu sein. Ihr nur stilgeschichtlich vermutetes Kriterium der Datierung bildet das Fortschreiten der Bewegtheit und plastisch freien Bildung. Eine liegende Kuh der Sammlung Heinrich Hardt in Berlin (Abb. 3 und 4) rechtfertigt die zeitliche Zuweisung durch diese Eigenschaften. Die Erhaltung ist vorzüglich, nur die Ohren fehlen. Es handelt sich nicht um eine selbständige Darstellung, sondern um einen Untersatz in Tierform. Die Aufsicht zeigt deutlich die Unterbrechung des Rückenwirbels und den viereckigen Einschnitt zur Aufnahme eines Zapfens. In der Bronzekunst finden sich wiederholt Wiederkäuer hieratisch umgebildet als Untersätze von Vasen, so im Katalog der Sammlung des Kaisers Kien lung, im Hsi ch'ing ku chien (Bd. 11, Abb. 35 und Bd. 38, Abb. 29). Im letzten Fall soll es sich um einen Sonnenuhrständer handeln. Wir wissen nicht, wie dieses Gerät im alten China ausgesehen hat. In späterer Zeit kommen liegende Büffel häufig als Spiegeluntersätze vor. Bei unserer Abbildung steht jedoch die Gestalt des Tieres mit seiner Verwendung in einem uns noch unbekannten Zusammenhang. Der Künstler hat mit Absicht den Zustand völliger Erschöpfung durch Hunger oder Durst dargestellt. Die Rippen und der Rückenwirbel treten mit äußerster Schärfe hervor. Durch die Öffnung von Augen und Mund dürften gleichfalls die Folgen der Entbehrungen charakterisiert sein. Plastisch fast zu kühn wirkt die anatomisch unmögliche Drehung des Kopfes um nahezu 90 Grad, aber gerade ihr verdankt man die eindrucksvolle Silhouette der Abbildung 4. Daß man mit dem deutlichen Abbild des Aufgezehrtseins an einem Opfergerät die himmlischen Mächte zur Gewährung des Fehlenden zu bewegen versuchte, braucht nicht zu verwundern. Aus der Mitte des 7. vorchristlichen Jahrhunderts berichtet das Tch'ouen Ts'iou (a. a. O. S. 327), daß ein Fürst vorschlug, um das Mitleid des Himmels zu erwecken und so den ersehnten Regenfall herabzurufen, eine kranke, fleischlose Person der Sonne auszusetzen. Einer ähnlichen Absicht dienend wurde jedenfalls der Gefäßuntersatz geschaffen. In der Charakterisierung der Abmagerung und Hinfälligkeit

scheut der Künstler nicht vor der veristischsten Oberflächenbehandlung zurück. Er versieht das Maul mit Atemlöchern, die Zunge mit einem feinen Korn, beweist also eine scharfe Naturbeobachtung. Diese hindert ihn jedoch nicht, die Form zu vergewaltigen und sie einem dekorativen Erfordernis, nämlich einer geschlossenen Profilführung dienstbar zu machen.

Erst für die Zeit der T'ang (618—936) ist das Naturerlebnis und seine plastische Veranschaulichung eine Selbstverständlichkeit. Aber auch innerhalb der Grabstatuetten dieser Epoche lassen sich erhebliche qualitative Unterschiede feststellen. Es fehlt nicht an kühnen Stellungen der Pferde. An Lebenswahrheit, im impressionistischen Erfassen einer Bewegung dürfte der wiehernde Hengst des Museums für ostasiatische Kunst Köln (Abb. 5) unübertroffen sein. Wenn auch die Durchmodellierung und die Verteilung der Proportionen noch sicherer erscheint als bei dem datierten Beispiel der Frühzeit, einen wesentlichen künstlerischen oder technischen Fortschritt bedeutet die T'ang-Plastik nicht mehr. Sie beweist lediglich eine größere Routine, ist wie mit ausgeschriebener Handschrift hingesetzt, aber die wesentlichen Formelemente besaß bereits das Meisterwerk (nicht das Typenstück) der Han-Zeit.

Die Auswahl der Abbildungen soll beweisen, daß man auf dem Gebiet der chinesischen Kunst und besonders der Grabstatuetten mit einer zeitlichen Schichtung nach Stilepochen ebensowenig auskommen kann wie mit der veralteten Datierung nach Ton- und Glasurfarbe. Neben den im großen ganzen zutreffenden Typenfolgen darf die Beobachtung der künstlerischen Höchstleistungen nicht vergessen werden, der Höchstleistungen, mit denen leicht die Grenzen des Zeitstils überschritten werden.

Abb. 5. Hengst. Weißlicher Ton mit Spuren von Bemalung. 7.—9. Jahrh. Höhe 30 cm
Museum für ostasiatische Kunst, Köln

TIZIANS »JUDITH MIT DEM HAUPTE DES HOLOFERNES«

VON GEORG BIERMANN

Dieses als handschriftliches Dokument des späten Tizian ungemein wichtige Werk ist durch einen unglücklichen Zufall in der letzten Auflage des Tizian-Bandes in den »Klassikern der Kunst« der Reihe der Werkstattarbeiten und Kopien nach verschollenen Originalen des Meisters zugewiesen worden, während es ganz unzweideutig alle Merkmale der eigenhändigen Arbeit und des Altersstiles des Künstlers besitzt und angesichts des Originales ein Zweifel überhaupt nicht möglich ist. Das hat auch der Herausgeber jenes Tizian-Bandes, der als Kenner oft bewährte Oskar Fischel, sofort festgestellt, als er Gelegenheit hatte, das vorübergehend in Deutschland gezeigte und nun in amerikanischem Besitz befindliche Werk zu studieren. Fischel wird dieses ungemein wichtige Alterswerk des Meisters in der in Vorbereitung befindlichen Neuauflage seines Bandes nicht nur an der datengemäß richtigen Stelle unter den Originalen einschieben, sondern nennt diese Arbeit ein besonders charakteristisches Alterswerk Tizians aus dem letzten Jahrzehnt des Meisters. Er fährt dann in seiner Beschreibung wörtlich fort:

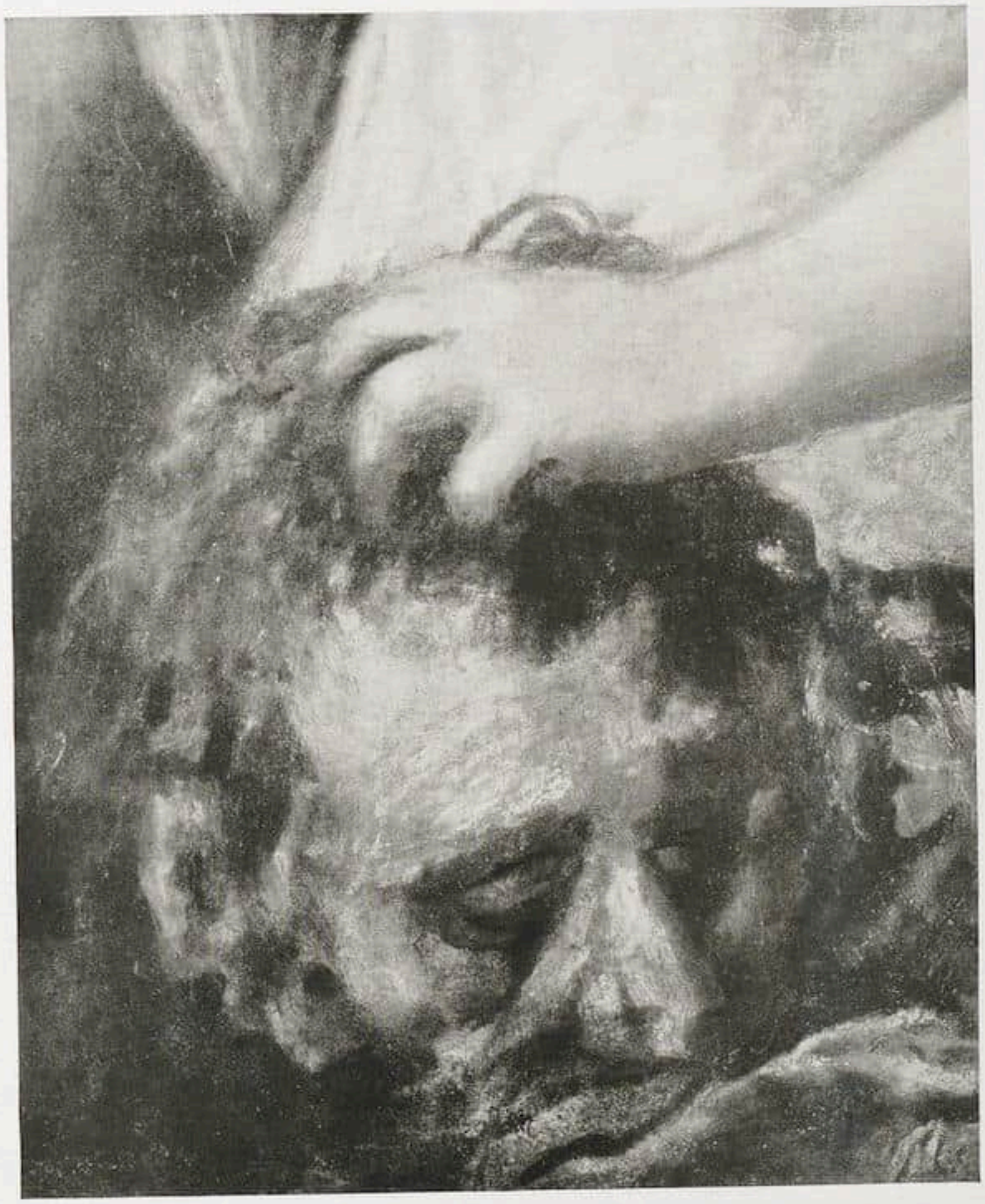
»Die reiche Nuancierung der Goldtöne vom hellsten metallischen Reflex im Ärmel bis in das tiefe Goldlackrot des Vorhanges, die bläulichen Töne im Fleisch, die kaum die Untermalung decken und doch ein atmendes für Tizian bezeichnendes dramatisches Leben ergeben, die summarische und karge Art, mit den geringsten Mitteln eine Form farbig zu vollenden, wie beim Kopf der Mohrin, geben eine gute Darstellung vom Stil des neunzigjährigen Meisters. Es gehört in seinem bei wenigen Farben großartigen Kolorismus zusammen mit dem Bild der Angelica und Medea in Wien und dem hl. Nicolaus in S. Sebastiano in Venedig«.

Man wird dieser eindringlichen Charakterisierung des Werkes, ebenso auch seiner Zuweisung als Arbeit des Neunzigjährigen unbedenklich zustimmen und doch seien im Zusammenhang mit diesem Bilde noch folgende Kennzeichen erwähnt, die seine innere Beziehung zum übrigen Werk des — wie man weiß — erst spät vollendeten Meisters beleuchten und angesichts unserer Detailaufnahmen dem Forscher besonders willkommen sein dürften.

Daß die sogenannte Laura de'Dianti in Richmond[1] (Abb. bei Fischel S. 55) auch in Gesellschaft eines jungen Mohren erscheint — nach Hadeln soll die Wiederholung dieses Bildes in der Galerie von Modena das Original sein — beweist höchstens die gelegentliche Vorliebe des Meisters für die Exoten von damals, die der venezianische Handel aus nordafrikanischen Häfen direkt importierte. Dagegen erklärt ein Vergleich unseres Details (Abb. 3) mit dem Bild in Richmond, daß beide Werke zwei durchaus verschiedenen Epochen angehören müssen. In dem Maße wie das Dianti-Bildnis noch ein wenig befangen und akademisch anmutet, in dem Maße ist das Spätwerk frei in der Form und prachtvoll fließend in der Pinselführung. Grund genug, um das Letztere als Arbeit des Neunzigjährigen erkennen zu lassen. Trotzdem, der Vergleich beider Bilder ist irgendwie aufschlußreich.

Daß Tizian bei seinen mythologisch-allegorischen Bildern und solchen, die ihnen aus

[1] Von Fischel 1522/23 datiert.



Tizian — Judith (Detail)

Testament und Geschichte nahe standen, gern immer wieder das gleiche Modell benutzte, ist bekannt und so darf es nicht überraschen, daß man zwischen der schlafenden Antiope im Louvre (Abb. bei Fischel 207) und der hier abgebildeten Judith eine so frappante Ähnlichkeit entdeckt, daß man von der Identität des gleichen Modells sprechen möchte. Angenommen, daß Fischel die Antiope mit dem Jahr 1560 richtig ansetzt, würde die Identität des sehr jungen Antiope-Modells mit demjenigen für die Judith bestehen können. Diese Art von Blondheit kennt zwischen Sechzehn und Dreißig das Altern kaum. Aber hier handelt es sich bestenfalls um einen Altersunterschied von 5—6 Jahren.

Mit Sicherheit aber steht die Judith zeitlich und auch motivisch zwischen der büßenden Magdalena der Ermitage (zweite Fassung in Neapel, Abb. bei Fischel 230/31) und der Lucrezia der Wiener Akademie (Fischel 243). Der Kopf des Holofernes

Tizian

Judith mit dem Haupt des Holofernes. Um 1567

Vormals Sammlung W. Cornwallis-West

Tizian — Judith (Detail)

scheint fast mit dem gleichen Pinsel gemalt wie das Gewand des Tarquinius — ein leuchtend irisierendes Brio — während die Haltung im Ganzen die Judith näher an die Magdalena heranrückt. Wir glauben deshalb richtig zu gehen, wenn wir das Bild etwa dem Jahre 1567 zuweisen, in dem Tizian seinen neunzigsten Geburtstag erleben durfte.

Daß auf dieser Höhe die malerische Kraft ungebrochen bestand, dafür ist diese herrliche Judith der beste Beweis.

RUNDSCHAU

ERÖFFNUNG DES NEUEN FOLKWANG-MUSEUMS

Anfang Mai ist in Essen der von Prof. Edmund Körner errichtete Neubau des Museums Folkwang eröffnet worden. Damit findet die Geschichte der Übersiedlung der bedeutendsten Sammlung moderner Kunst in das Herz des rheinisch-westfälischen Industriegebietes ihren Abschluß. Nach dem Tode Karl Ernst Osthaus', der in Hagen kurz nach der Jahrhundertwende das Folkwang-Museum" als einen Teil seiner Bestrebungen für die moderne Kunst gegründet hatte, ist es der Stadt Essen gelungen, diese eigenartige und einzigartige Sammlung fast geschlossen — nur mit Einbuße weniger Stücke — zu erwerben. Ihre Vereinigung mit der zwar kleineren, aber auf ähnlichen Grundsätzen aufgebauten Essener Sammlung bedingte neue Räume, da die beiden bisherigen, für Zwecke der öffentlichen Kunstpflege gestifteten Goldschmidt-Häuser an der Bismarckstraße sich als viel zu klein erwiesen. Für den Architekten bestand die große Schwierigkeit, lediglich einen Erweiterungsbau zu schaffen, der die beiden alten Häuser unangetastet stehen ließ und doch allein schon viel mehr Raum umschließt, als ihn die alten Gebäude haben. Neben den eigentlichen Ausstellungsräumen wurde gleichzeitig ein Vortragssaal und eine Festhalle geschaffen, die dem aufblühenden Essener Kunstleben recht vonnöten sind.

Die Vielgestaltigkeit der Folkwang-Sammlung, die wohl aus jedem Kunst- und Kulturkreis der Welt wenigstens einige markante Stücke besitzt, so daß sich reines Kunstmuseum und Kunstgewerbe-Museum in ihr vereinigen, bot weitere Schwierigkeiten bei Bau und Aufstellung. Es scheint daher geboten, noch einmal ausführlich auf das Essener Museum bei anderer Gelegenheit einzugehen, zumal es auch das erste deutsche Kunstmuseum ist, das seit dem Kriege seine Fertigstellung erlebte, und in dem nun eine Reihe museumstechnischer Neuerungen zur Diskussion gestellt sind.

Daß ein großes Museum im westdeutschen Industriegebiet auch da, wo keine alte Tradition günstigen Boden seit langem bereitet hat, ein kulturelles Bedürfnis ist, zeigte die Einweihungsfeier, bei der dem neuen Museum eine Reihe wertvoller Stiftungen überwiesen wurde. Agnes Waldstein

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Große Berliner Kartell-Ausstellung / »Das schöne Berlin« / v. König / Molzahn / Buchheister / E. Freytag / Trumpp / Birkle

Rund heraus gesagt: die unter der Flagge der Berliner Festspielwochen segelnde Große Berliner Kartell-Ausstellung (von nicht weniger als zehn profillosen Künstlerverbänden dieser Stadt) ist eine Schande. Den dafür sonst üblichen Glaspalast hat die Retrospektive des Vereins Berliner Künstler belegt, auf die wir an anderer Stelle eingehen. Der Veranstaltungsehrgeiz schwillt auf das Stichwort »Season« hin ganz bedenklich an, alle Bildertempel stehen vollgestapelt und weitgeöffnet. Diese Überflutung des Publikums mit gemischter Kunst kann nur zur Verwässerung des Eindrucks und zu immer weiterer Entfremdung führen. Nun mußte also das reizende Schloß Bellevue im Tiergarten mit heran, damit um Gottes willen das Kartell der außerdem ja noch jeder für sich ausstellenden Verbände nicht leer ausgehe. Das Schlößchen wäre gerade recht gewesen, eine kleine allerkonzentrierteste Übersicht des Wertvollsten aufzunehmen. Eine derartige Veranstaltung hätte Sinn gehabt für die Fremden. Was sie jetzt dort sehen können, ist blamabel gleichgültige Bilderware, eine unmaßgebliches Irgendwas. Wie überflüssig das Unternehmen, ergibt sich schon daraus, daß lauter kürzlich erst anderwärts in Berlin Gezeigtes hier nochmals aufmarschiert. Keiner kann soviel malen, wie er ausstellen soll. Man kann sich solche, das Gegenwartsschaffen diskreditierende Veranstaltungen nicht scharf genug verbitten. Im einzelnen soll den Gemälden von Lünstroth, Ilona Singer, Stock, Hans Steiner, Bernhard Klein und vor allem dem hervorragenden Winterstück aus dem Tiergarten von Pfitzner, den Aquarellen von Teuber, Hilbert, Schmidt-Caroll und Haase-Jastrow, den graphischen Beiträgen von Laves und F. Remak, der vorzüglichen Aktplastik von Ilse Fehling dankbar eingeräumt werden, daß sie Trost sind inmitten dieser schalen Mittelmäßigkeit.

Die Deutsche Kunstgemeinschaft (im Berliner Schloß), von deren ausstellerischer Tätigkeit in diesem Winter nicht viel zu berichten war, die aber als Verkaufsorganisation offenbar recht erfolgreich weiterarbeitet, hat das jetzt etwas forcierte Thema »Das schöne Berlin« ergiebiger verwertet als unlängst der Verein Berliner Künstler. Es soll übers Jahr nochmals herankommen. Ich muß mich darauf beschränken, wenige beste Beiträge zu zitieren: da ist vor allem von Hoerner ein Gesamtpanorama vom Funkturm her, tausenddächeriges Geschwirr rings um das grüne Tiergartenherz, — ein Werk von Format. Von Franz Stock zwei bestrickend feine Vorortstraßen, ein großzügiges Bild des Berliner Westhafens von L. A. Jonas, in klarer, breiter Fleckenbildung ruhig bewegte Spree-Aspekte Wilhelm Wagners, die sich vorteilhaft von den wischig zerflederten, sehr anspruchsvoll auftretenden Arbeiten Kohlhoffs unterscheiden. Ein hell durchgezeichnetes geräumiges Straßenstück von Imre Goth, bleiche Berlin N-Menschen von Otto Nagel. Vorzügliches weiter von Orlik, Paeschke, Büttner.

Schließlich einige Solo-Ausstellungen in den Kunsthandlungen. (Doch ist auch das Kupferstich-

Eugène Zak — Familie

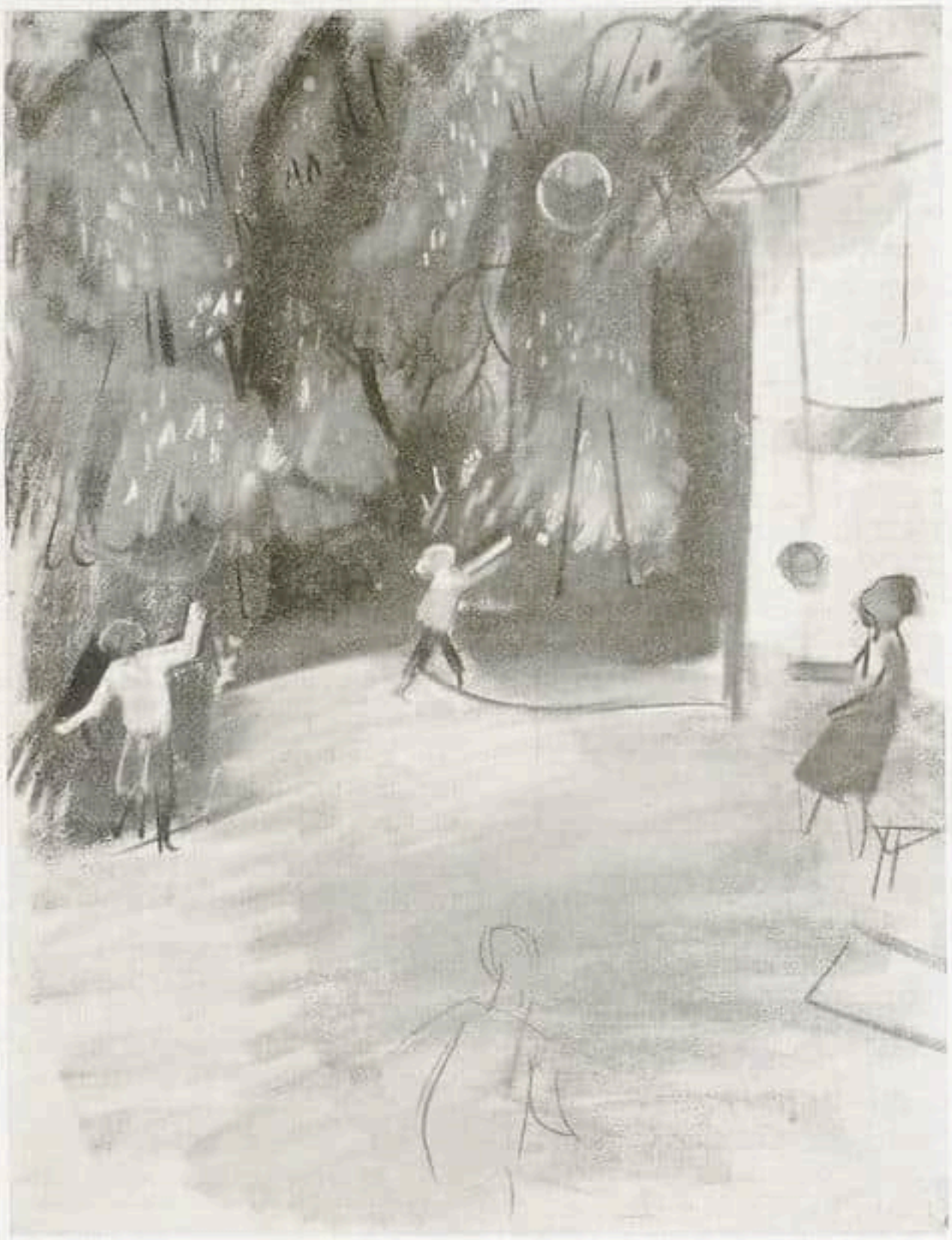
Aus der Ausstellung der Leicester Gallery, London

kabinett nicht müßig und legt Menzel-Graphik aus.) Flechtheim zeigte Leo von König, der, wenn ihn nicht das Vorbild Corinth etwas verwirrt, in seiner schäumenden Schwere, in seiner weiß überzuckten Dunkelmalerei persönliche Art dokumentiert. Den Bildnissen eignet stummes Gewicht, der Schatten des Lebens ist um sie und verleiht ihnen eine schlichte und beklommene Würde. Am reizvollsten die Stücke mit Kindern im Freien, deren lichteres Wesen den Maler aus seiner Zurückhaltung der Farbe gegenüber ein wenig hervorlockt und seinem ziemlich düsteren Timbre koloristischen Charme abringt. Dazu wurde Johannes Molzahn vorgesetzt, der das dekorative Arrangement von immer den gleichen drei oder vier Klischeefiguren, mögen diese an sich auch ganz apart umkurvt sein, mit der Beharrlichkeit theoretisch gedunsener Ohnmacht betreibt. Man muß sich schon an die Bilder seiner Anfänge halten, um auch nur interessiert zu sein. Carl Buchheister hingegen, den der (trotz seinem vielbeklagten Hinscheiden noch aktive) »Sturm« präsentiert, kommt zu zwar nicht immer kontrapunktisch gehaltvollen, aber in der Sauberkeit der Faktur und des Flächen-Reims, in der Feinheit des gliedernden Lineaments und des Farbakkords recht wohltuenden Ergebnissen. Die Galerie Casper bringt in Erwin Freytag einen jüngeren Maler, der schon seit einigen Jahren im Rahmen der größeren Ausstellungen durch konsequentes Erfassen genrehafter Lebensbilder auffällt, wie er auch hier Ballonhändler, Zeitungsausträger, Eiswagen vorweist. Er hat den Blick für die bunte Gruppe, ihre Bewegung, ihre Situation, und er findet die Farben, die vor der Banalisierung bewahren und das Künstlerische substanzieren. Freilich gibt sich die Malerei als solche oft etwas zäh und unrein. In Rolf Trumpp lernt man im Ausstellungsraum des Rahmenmeisters Weber einen vor allem durch die Transparenz der Palette Qualitätsanlagen ausweisenden, wennschon vorerst nicht sehr eigentümlichen Künstler kennen. Bei Gurlitt blasse Flüchtigkeiten, zoologische Lyrophantastereien von W. Ladengast, verbunden mit Zeichnungen Albert Birkles, der mit ein paar Aktblättern von bestechend einfachem, weichem, erotischem Kontur und auch etwa in der Behandlung eines öden Geländestücks alle Kritik bestätigt, die seinem Können von den drastischen Unheimlichkeiten, von den ewigen Spukdroschken und Gespenstermähren forthelfen möchte.

Wolfradt

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Caspari zeigte gegen 30 Malereien von Carl Hofer, Produktion von 1924 bis 1928. Die beliebten Arbeiten des Meisters hinterließen auch in München Eindruck. Immer knappere Schichtung der Form bei dämonischem Farbgehalt. (Jazz, Nachtlokal, Frauenbad wohl die reichsten Leistungen.) Immerhin wurden auch farbliche und formale Grenzen deutlich. — Der Bildhauer Koelle, an gleicher Stelle mit Plastiken und Zeichnungen auftretend, ist in München bekannte Figur. Gewisser Ernst ist nicht zu leugnen, Konzentration ist er-



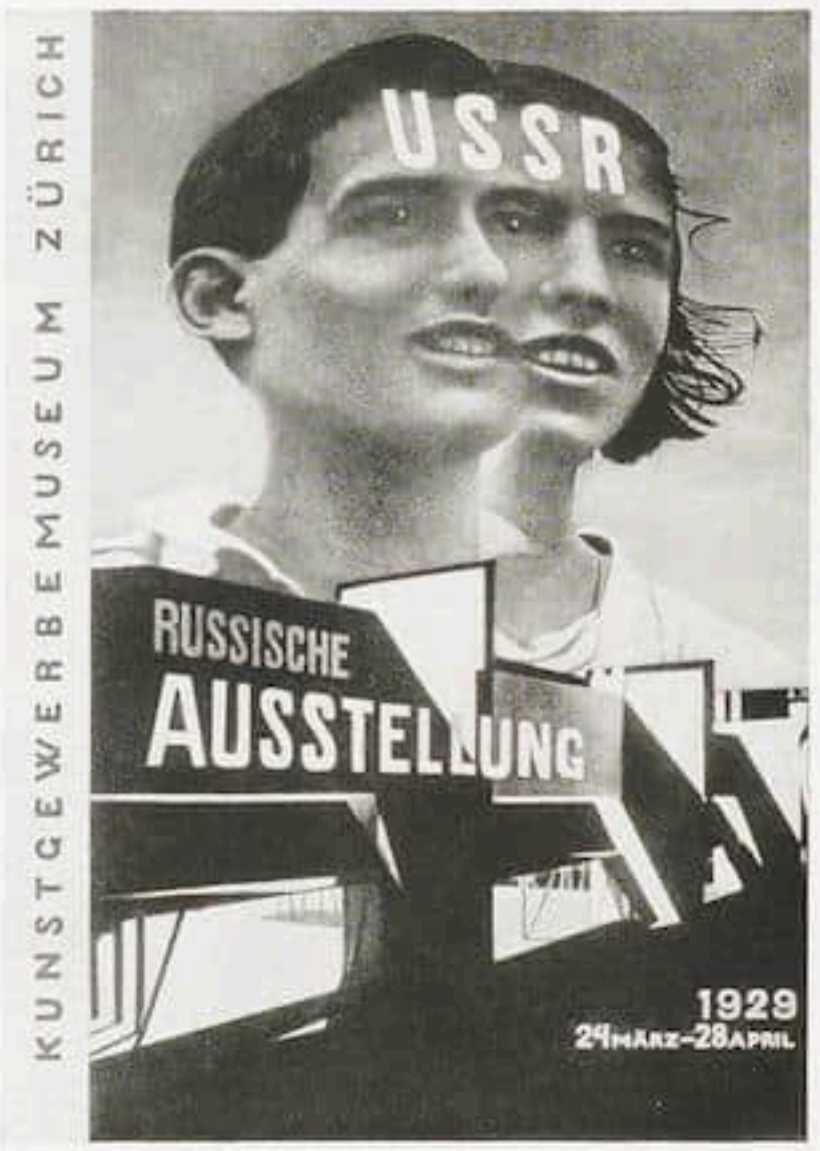
Otto Herbig — Ballspiel. Pastell

Aus der Ausstellung »Deutsche Landschaft« im Graphischen Kabinett (G. Franke), München

folgt, großes Thema wird umkreist (moderner Arbeiterleib). Veristische Fassung, bis ins einzelne der Tracht hinein wird ins Einsam-Statuarische zu heben versucht. Das alte Thema Meuniers erhält seine gesteiltere, zugleich nüchternere Variante. Daß aber unsre Zeit für jenes schwere Kollektivschicksal der Proletarierarbeit andre, doch wohl abstraktere Symbole braucht, ist nicht so sehr diesem Bildhauer als vielmehr der ganzen heutigen Plastik vorzuwerfen.

Zum Beispiel drückt die neue, rein konstruktive, funktionale Architektur weit mehr vom Schicksal menschlicher Kollektivarbeit aus, was man empfinden konnte bei den Juryfreien. Daß diese Vereinigung, sich nicht an ihre Mitglieder klammernd, neueste Architektur in großen Photos aufweist, kann in München nicht genug gedankt werden. Daß fast nur Architekturen aus dem Umkreis der Corbusier und Gropius zugelassen wurden, ist ebenfalls in München besonders zu begrüßen. (Denn die scheinmodernen Zwitter der dekorativen Zwischengrößen haben gar keine Zukunft.) Daß von derartiger Architektur in München noch nicht das Geringste verwirklicht wurde, während weit kleinere Städte Deutschlands schon gute Beispiele hinstellten, ist jammervoll genug. Bezeichnend auch, daß man überhaupt nur einen Münchner Architekten zeigen konnte, der sich — in diesem vorstoßenden Trupp — einigermaßen sehen lassen darf. Die kleine Schau von Plastik, die von den Juryfreien eingestreut wurde, hielt Niveau, ohne zu überraschen. Man muß sich klar werden, daß fast alles, was an »heutiger« Bildhauerei geschaffen wird, gediegener Ausläufer, aber nicht Neuanfang wie jene Architektur darstellt, daß also eine jener Baugesinnung entsprechende Plastik eigentlich erst zu schaffen wäre, ganz gleich, ob sie nun abstrahierend oder konkretisierend aufträte.

Die Münchner Neue Sezession eröffnet ihre Vorschau, indem sie eine Ausstellung für Graphik und Aquarelle zeigt. Angefügt ist eine Schau von »Mitgliedern der Neuen Sezession, die von Mün-



El Lissitzky Plakat
Züricher Ausstellung (zu Seite 529)

chen wegberufen wurden oder weggezogen sind«: Unter den hier aufgeführten 17 Namen sind höchst bedauerliche Verluste, und diese trübe Liste würde noch wachsen, wenn die Kriegsverluste mitgerechnet wären. Leider hat von diesen abseits Lebenden Campendonk, einer der fesselndsten, nichts geschickt, von dem man gern Neues gesehen hätte. Der Wegzug auch Karl Arnolds, dieser wunderbaren Kreuzung von Gulbranson und G. Grosz, wird schmerzlich fühlbar angesichts seiner Zeichnungen, ebenso die Wegberufung Klees und Kanoldts, um zwei so entgegengesetzte Meister zu nennen und die vier Hauptverluste dieser Ausstellungsgruppe anzuführen. Eine zweite Abteilung enthält Monumentalentwürfe für Kirchen, Dampfer, Säle. Größere Enttäuschung ruft dieser Abschnitt hervor. Es hilft nichts, laut zu sagen: es gibt keinen Kirchenmaler großen Gehaltes. Es kann ihn eben nicht geben, da alle vorwärtsdrängenden Kräfte heute notwendigerweise (und zwar ganz bewußt) auf weltlicheren Gefilden arbeiten. Es ist auch kein Zufall, daß fruchtbare Meister wie Seewald, Unold, Eberz, Gött, um diese Münchner herauszugreifen, auf dem Gebiete einer Landschaftsmalerei, also auf Gefilden pantheistischen Naturgefühls Positives geleistet haben, während sie drüben entweder pathetisch überanstrengt oder dekorativ zerdehnt wirken. Wer heute diese Zusammenhänge noch nicht wittert, wird sie in einigen Jahren deutlich genug verspüren. Es handelt sich heute eben um eine weit anspruchslosere, anonymere, hiesigere Erfassung des Ehrwürdigen innerhalb der Daseinskräfte. Die Kirchen-, Stadt- und Staatsväter kommen hoffentlich nicht gerade in dem Augenblicke bei der »großen Renaissance der Wandmalerei«, jenem pathetischen Irrtum der vorigen Generation an, wo alle jüngeren und führenden Kräfte sich betont, in männlicher Selbstbescheidung, von diesen rückblickenden, sakralen oder allgemein pathetisierenden Sehnsüchten abwenden. Der weltliche oder intimere Rest der Ausstellung bringt da die besten Eindrücke, wo er am wenigsten der großen Gebärde huldigt, zu welcher wir alle so gar keinen Grund haben.

Still und liebenswert erscheint eine Ausstellung der Graphischen Sammlung (Neue Pinakothek), welche drei Generationen des Münchner Malergeschlechtes Haider veranschaulicht. Anregend auch die Schau des Graphischen Kabinettes (Briennerstraße), wo »Deutsche Landschaft« gezeigt wird, eine Auseinandersetzung heutiger Malerei mit unserem Heimatboden, unter Meidung alles dessen, was wir als »Heimatkunst« deshalb fürchten, weil es jeweils das eigentliche Leben zugunsten mager gewordener, alter Ideale drangsalieren wollte. Roh

Ebenfalls im Graphischen Kabinett, dessen Rührigkeit immer wieder dankbar anerkannt werden muß, sind zur Zeit an hundert persisch-indische Miniaturen zu sehen, die Emil Preetorius dankenswerterweise aus Münchner Privatbesitz zusammengebracht hat. Die zum Teil hervorragenden Blätter entstammen dem 15. bis 18. Jahrhundert.

PARISER AUSSTELLUNGEN

Hubert Robert / Chintreuil / Die Schweden / Berthe Morisot

Für zu kurze Zeit — kaum zehn Tage — wurde eine Anzahl schöner Bilder des Landschafters Hubert Robert in der Galerie Cailleux ausgestellt. In der glücklichen und umfangreichen Produktion des Malers, der fast überall gut vertreten ist, steckt wenig Problematisches. Immerhin war es ein fruchtbarer Genuß, an Hand von Bildern erlesener Qualität — die meisten aus Privatbesitz — zu prüfen, wieviel aufrichtige Beobachtungsgabe und Freude an der Landschaft hinter den klassischen Kulissen sich offenbart. Der Natur gibt sich natürlich der geistreiche Hubert Robert nie vollkommen hin: er bleibt stets der rationalistische Mensch seiner Zeit. Aber die Abstufungen des goldenen Lichtes, die feine Nuancierung eines Wasserstrahls vor einer Baumgruppe (siehe z. B. die Vedute der Villa de Medicis) beobachtet er mit dem richtigen Auge und schafft sie mit der geschickten Hand eines geborenen Malers nach. Wieviel ist von diesen Künstlern des »Dix-huitième« bei Corot geblieben, der, als Sohn eines anderen Zeitalters, die Natur anders zu empfinden gelernt hat!

Erwähnenswert war auch in der Galerie Lorancean die Ausstellung eines anderen Landschafters Antoine Chintreuil (1814—1873), der einen größeren Ruf verdient, als allgemein bekannt ist. Chintreuil, der ein schweres Leben durchlebte und starb, als er endlich zu Ruhm kam, ist im Louvre durch zwei Bilder vertreten, welche vielleicht eine falsche Anschauung von seinem Talente geben. Nach ihnen scheint er der Schule von Barbizon sehr nahe zu stehen. Eigentlich sind seine Studien mehr von Corot beeinflußt, den er 1843 kennenlernte und den er sehr schätzte. Chintreuil war keine Persönlichkeit ersten Ranges. Manche seiner großen Bilder wirken etwas langweilig und in der Belichtung erkünstelt. In seinen kleinen frisch erfundenen Skizzen dagegen spricht sich eine reiche Künstlernatur aus. Man könnte glauben, daß sie in den Auktionen öfters unter Corots Namen verkauft würden.

Die schwedische Regierung hat in Paris eine Ausstellung großen Stils veranstaltet, die in zwei Abteilungen, von denen jede etwa 300 Bilder enthält, die ganze Geschichte der schwedischen Malerei schildert. Man muß gestehen, daß mehr von einer Kunst in Schweden als von einer eigentlich schwedischen Kunst die Rede sein kann. Besonders die junge schwedische Schule scheint mit etwas Schüchternheit den führenden Einflüssen des übrigen Europas und besonders Frankreichs nachzufolgen. Die alte Kunst wirkt interessanter. Besonders treten die Beziehungen zu Frankreich hervor, dagegen waren die Maler, die Deutsche waren oder in Deutschland studiert oder gewirkt haben, wie z. B. Desmarées, Ehrenstrahl, David von Krafft, ziemlich schlecht vertreten. Der Pastellmaler Lundberg und die Schule des Franzosen Taraval war mit zahlreichen Bildern vertreten. Ein ganzer Saal war mit Recht Alexander Roslin gewidmet, der auch gegen die führenden Künstler seiner Zeit sein eigenes, vornehmes Kolorit — grau und rosarot — verteidigt, das sein Schüler, Lorenz Pasch, geerbt hat. Tuschzeichnungen von Lafrensen waren für uns keine Neuheit, da wir uns gewöhnt haben, ihn als Franzosen unter dem Namen Lawreince zu sehen. Von Pilo, der viel freier ist, kannte man in Frankreich fast nichts. Sehr ungleichmäßig sind seine Porträts mit zuweilen puppenhaftem Ausdruck, aber mit grünlichem, zart empfundenem Licht. Von Breda ist fast ein Engländer. Später findet die Schule von Barbizon in Wahlberg und Norstedt gehorsame und begabte Nachahmer.

Gleichzeitig mit den leeren und anspruchsvollen Salons — auch der Salon des Tuileries übersteigt kaum ein bescheidenes Niveau — fand bei Bernheim jeune eine bedeutsame Ausstellung von Werken der Berthe Morisot statt. Diese Künstlerin begreift man jeden Tag besser. Von Hause wohlhabend, hat sie verhältnismäßig wenig verkauft und vieles ist in den Händen der Familie und der Freunde geblieben, so daß man sie lange Zeit schlecht kannte. Spricht man von ihr, so vergißt man nie zu erwähnen, daß sie Manets Schwägerin war. Es ist natürlich bedeutungsvoll für sie. Viel zu leicht vergißt man aber, daß sie auch Corots Schülerin gewesen ist. Die Feinheit ihres alten Meisters entsprach ihrer eigenen Natur. In ihrer Vue du Trocodéro (vergleiche die Exposition Universelle ihres Schwagers), in ihren kleinen Landschaften steckt wenigstens ebensoviel Corot als Manet. Und der Manet, der sie beeinflußte, ist besonders der Manet des Meeresstrandes mit dem köstlichen Grau. Einige Zeit wirkte auch Renoir auf sie, mit weniger Glück vielleicht. Das Individuelle in ihrem Werk ist, daß sie immer die vornehme Dame der guten Gesellschaft geblieben ist. Es ist ihre Schwäche und vielleicht ihre Kraft. So konnte sie ihre Persönlichkeit neben größeren Künstlern behalten. Eine »starke« Zeichnerin war sie bestimmt nicht: von den formalen Prinzipien der Zeichnung wußte sie nicht viel. Aber in ihren Pastellen, in ihren Wasserfarben, in ihren Zeich-

Manolo Die junge Katalanin

Ausgestellt in der Galerie Kahnweiler, Paris
Mit Genehmigung der Galerie A. Flechtheim, Berlin

Lucas Cranach d. Ä. Bildnis eines Edelmannes
Mit Erlaubnis der Kleinberger Galleries, New York (Zu Seite 535)

nungen selbst, sofern sie, z. B. einen einfachen Mädchenkopf darstellen, ersetzt das Gefühl alles Fehlende. P. C.

DIE MENGS-AUSSTELLUNG IN MADRID

Das Pradomuseum veranstaltet zur Zeit eine Sonderausstellung von Werken des Malers Rafael Mengs, dessen Eigenart nur der gerecht werden kann, dem das von ihm in Spanien hinterlassene Vermächtnis nicht unbekannt ist. Der aus Aussig (in Böhmen) stammende Meister war bekanntlich von 1761—1776 Hofmaler des spanischen Königs Karl III., der ihn zur Ausschmückung des damals erst kurz zuvor vollendeten Residenzpalastes nach Madrid berief. Dort hat der deutsche Maler, der sich in Italien ausgebildet hatte und in Spanien der Rivale Tiepolos wurde, jedenfalls das beste geleistet, dessen er fähig war. Das große Madrider Museum hat den lange Zeit ziemlich stiefmütterlich behandelten Künstler schon dadurch bei der in den letzten Jahren vollzogenen Neuordnung zu Ehren gebracht, daß es ihm im zweiten Stockwerk einen besonderen, im Charakter der Zeit geschmackvoll ausgestatteten Raum angewiesen hat. Die auf einer Bespannung von matt-weinroter Seide in nur einer Reihe gehängten Gemälde (fast ausschließlich Porträts der königlichen Familie) kommen sehr vorteilhaft zur Geltung und erbringen zum mindesten den Beweis, daß Mengs einen höchst ehrenvollen Platz unter den Bildnismalern des 18. Jahrhunderts einnimmt. Der bereits vorhandene Bestand des Museums wurde anläßlich der erwähnten Ausstellung durch Gemälde und Zeichnungen aus Privatbesitz, zu denen vor allen Dingen das königliche Haus einen wesentlichen Beitrag geliefert hat, ergänzt. Diese Sonderschau verdient insofern als Gegenstück zu der im vorigen Frühjahr für Goya veranstalteten ein besonderes kunstgeschichtliches Interesse, als Mengs unter der dem großen aragonesischen Meister vorausgehenden Generation in Madrid zu den tonangebenden Künstlern gehörte. Daß der von Karl III. und seinem Hof begünstigte Maler deutschen Ursprungs immerhin die Begabung seines ihm an Temperament und künstlerischer Kraft weit überlegenen Nachfolgers richtig erkannt hatte, geht daraus hervor, daß Mengs es war, der 1776 (also am Ende seines Madrider Aufenthalts) Goya und dessen Schwager Bayeu dem

Antonio Moro — Damenbildnis

Mit Erlaubnis der Ehrich Galleries, New York (Zu Seite 355)

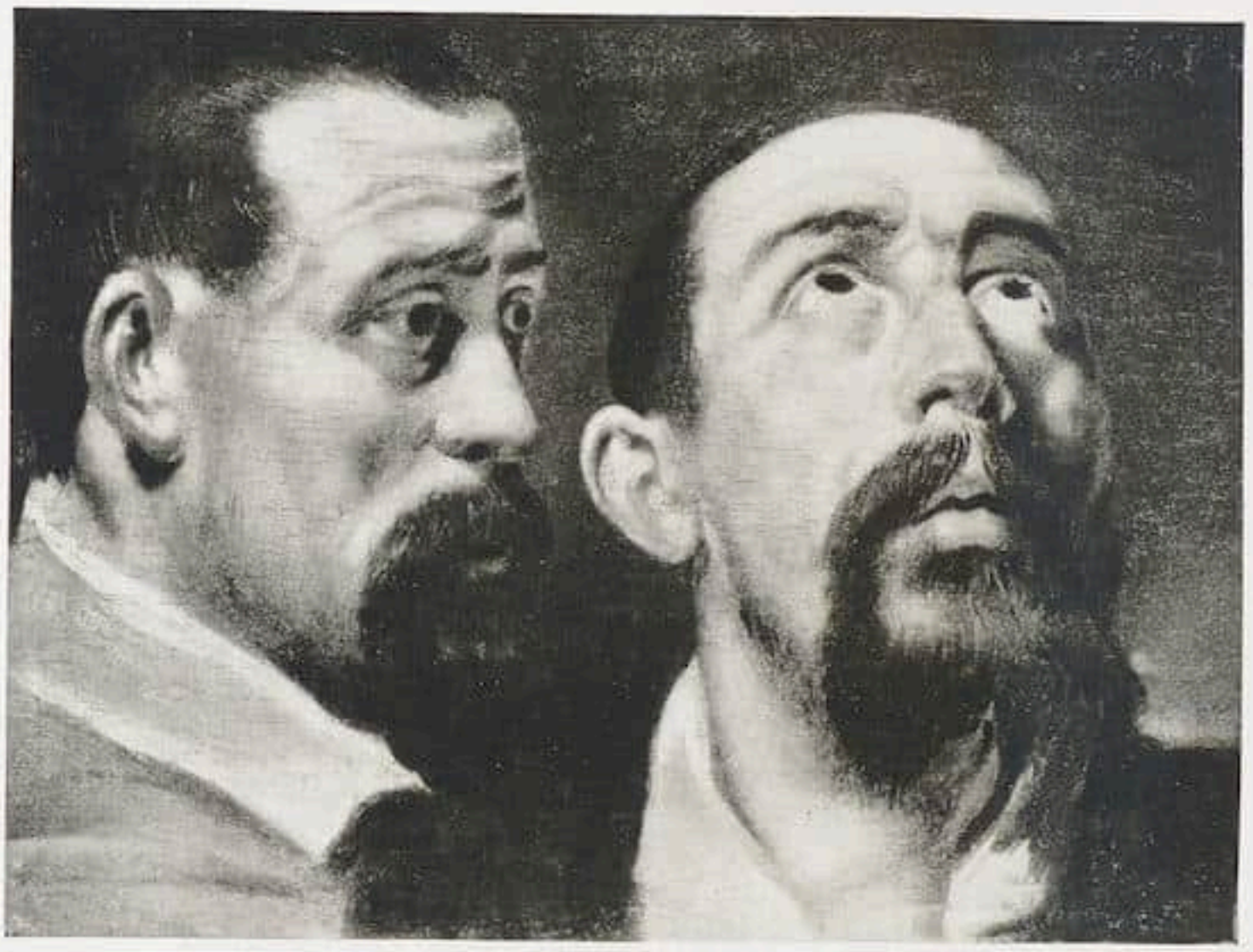
damaligen Obersthofmarschall für die Herstellung der berühmt gewordenen Teppichentwürfe vorschlug und somit der Laufbahn eines damals noch Unbekannten die entscheidende Wendung gab.

A. D.

DIE DETROITER VAN DYCK-AUSSTELLUNG

Zu den großen künstlerischen Ereignissen Amerikas gehören seit einigen Jahren die Ausstellungen, die Valentiner im Detroiter Art Institute veranstaltet. Sie behandeln im allgemeinen geschlossene Gebiete der Kunstgeschichte. Doch wurde vor kurzer Zeit mit einer Tizian-Ausstellung ein Weg beschritten, der in der jetzigen Ausstellung wiederholt wurde: das Werk eines Meisters möglichst umfangreich zu zeigen, soweit es sich in amerikanischem öffentlichen und privaten Besitz befindet. Es ist bekannt, das die amerikanischen Sammler eine besondere Vorliebe sowohl für Tizian wie für van Dyck hegen. Die Tizian-Ausstellung vereinigte etwa 25 Werke des Meisters und war ein großer Erfolg. In der van Dyck-Ausstellung ist die doppelte Anzahl von Bildern zusammengebracht worden, ungefähr die Hälfte der Gemälde des Meisters in Amerika, eine Schau von nicht geringerer Importanz als die vorhergehende.

Alle Perioden seines Schaffens lassen sich in der Ausstellung gut studieren. Die Antwerpener Frühzeit, die durch Glück und jüngst durch Rosenbaum (Der junge van Dyck, 1928 und Cicerone 1928) wissenschaftlich durchforscht wurde, ist mit dem Studienkopf eines Knaben, einer Darstellung des Apostel Simon, dem Doppelbildnis des Malers Jan Wildens und seiner Frau aus dem Besitz des Detroiter Museums, dem breitgemalten Bildnis eines Mannes aus dem Metropolitan Museum, dem Selbstbildnis aus der Sammlung Bache und den Bildnissen eines Mitgliedes der Familie Nieuwenhove und des Thomas Howard, Earl of Arundel repräsentativ vertreten. Den Einfluß des Rubens verrät die Komposition von Dädalus und Ikarus, ein Werk, das die koloristischen Probleme der italienischen Zeit van Dycks vorweg nimmt, früher auch von Oldenbourg nach 1630 gesetzt wurde. Zweifellos Werke der italienischen Zeit sind zwei Madonnen, der heilige Johannes in der Wüste und die Bildnisse einer sitzenden Dame (Donna Polyxena Spinola?), der Marchesa Spinola, eines genuesischen Edelmannes und eines Mannes in Rüstung. Das letztgenannte Bild ist eine Wiederholung des im vorigen Jahre im Cicerone veröffentlichten Gemäldes. Es ist von Smith im Catalogue Raisonné III, 186 und im Supplementband p. 393 beschrie-



P. P. Rubens
Mit Erlaubnis von Thomas Agnew & Sons, New York

Zwei Studienköpfe
(Zu Seite 333)

ben und wird von Guiffrey (van Dyck, 1896 p. 307 Nr. 974) besprochen. Ein Vergleich beider Exemplare würde für das gegenseitige Verhältnis aufschlußreich sein. Der zweiten Antwerpener Periode entstammen die Bildnisse des Adriaen Moens (nicht Nicolas Rockox, wie fälschlich angenommen wurde), des Ferdinand Boisschot (datiert 1630), des schottischen Historikers Professor Buchanan, des Rektors des Antwerpener Jesuitenkollegs Jean Baptiste van Bisthoven in Ganzfigur und der Helena du Bois, der Gattin des Malers und Kunsthändlers Hendrick du Bois, ein flüssig gemaltes Bildnis aus dem Besitz des Museums zu Chicago. Schließlich enthält die Reihe der Bildnisse aus der englischen Zeit Werke, wie sie in den Sammlungen des europäischen Kontinents nur selten anzutreffen sind. Elegant gemalte Ganzfigurenbildnisse der Lady Poulett, des William Villiers, des Robert Rich, second Earl of Warwick, des Mountjoy Blount, first Earl of Newport, der Countess of Carlisle, des George Hay, second Earl of Kinnoul und wohl als schönstes Bild das Bildnis der Königin Henriette Maria mit ihrem Zwerge Jeffrey Hudson. Über den Besitz amerikanischer Sammlungen an Bildern van Dycks, die nicht ausgestellt worden sind, orientiert kurz ein Verzeichnis, das dem Ausstellungskataloge beigegeben ist. P.

KÖLN

Die Galerie Abels zeigt neben feinen Landschaften Edith van Leckwycks (Antwerpen) Skulpturen und Zeichnungen des in Paris lebenden Elberfelders Arno Breker. Der Künstler, dessen Können und Reife bedeutend ist, hat — von keiner modischen Richtung abhängig — den einzigen Ehrgeiz, vollendete Skulptur zu schaffen. Er gibt wenig in dieser kleinen Ausstellung, aber was er gibt, ist vollkommen. Seine Köpfe und Akte vereinigen Festigkeit des Aufbaues mit einem berückenden lebendigen Oberflächenreiz. In seinen Zeichnungen ist diese Qualität, kraftvoll und zart zugleich zu sein, in der Entschlossenheit der Umrißführung und der Weichheit der Modellierung vielleicht noch spürbarer. Ernst Scheyer

ZÜRICH

In der Ausstellung des Zürcher Kunsthauses waren die Maler, die heute um vierzig sind, interessant; Morgenthaler, der die Schweizer Atmosphäre von nordischer Traurigkeit — und manchmal auch von Munchscher Dämonie — verhangen sieht, ferner Lüthy, der die Periode der astralen Engelsleiber überwunden hat! Er malt Stilleben mit — wie man heute sagt — Materialspannungen. Er fügt bedrucktes Papier (nur sind es nicht die Zeitungsfetzen der Futuristen oder Kubisten, sondern Seiten aus barocken Heiligenkommentaren) und Sand seinen Ölbildern bei. Nur hat Picasso derartige Dinge, die hier ins Geschmäcklerische umgebogen werden, um 1911 bereits konsequent gelöst (vgl. die Sammlung Kroller). Eine Umsetzung in den Publikumsgeschmack vertragen sie nicht. Barraud, der Welschschweizer, von wohltuender Problemlosigkeit. Seine Frauen mit

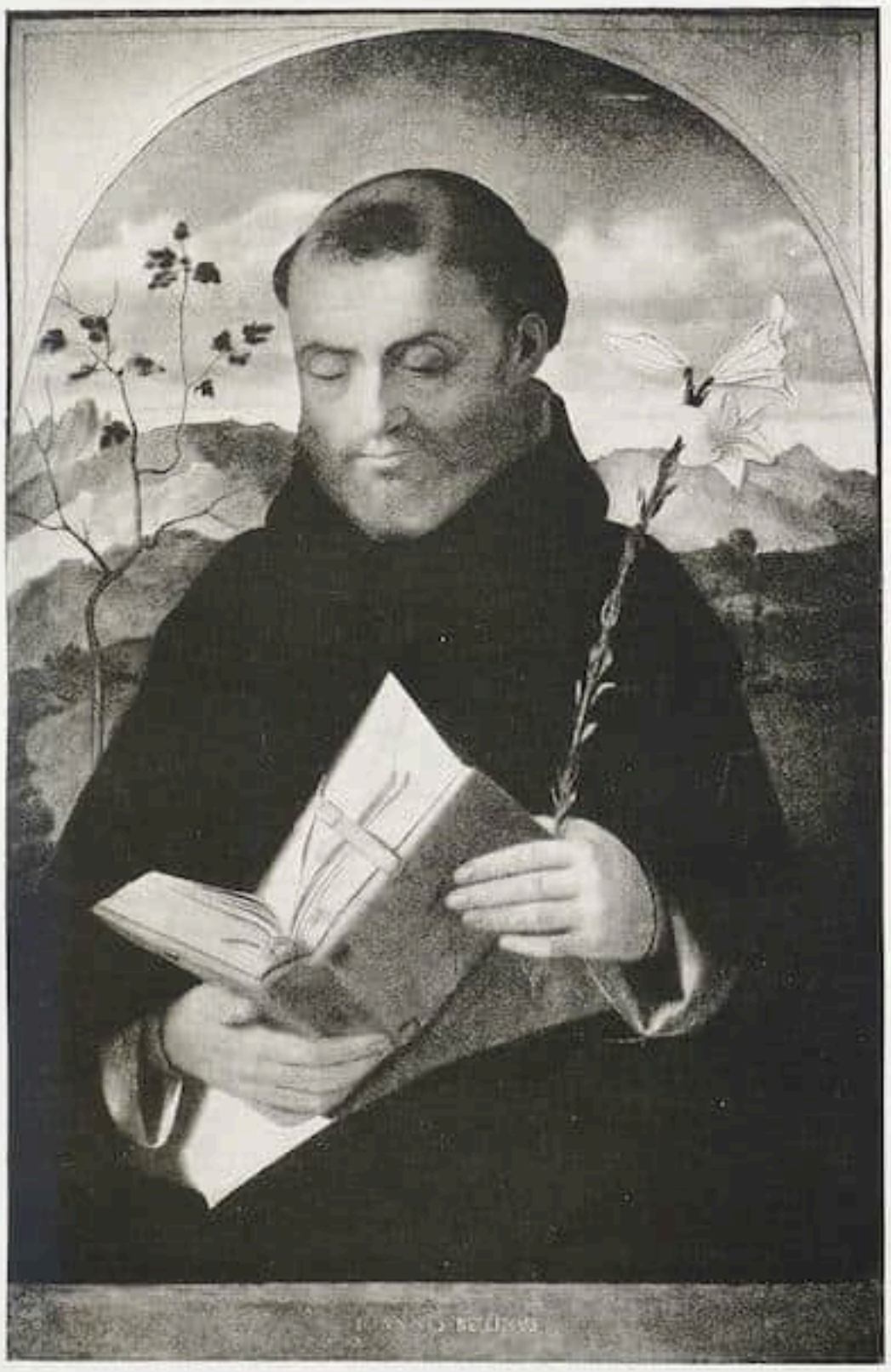
den großen Picasso-Augen und den geschwellten Gliedern, kommen bei aller Anerkennung sympathischer Ausgeglichenheit, nicht über eine dekorative Haltung hinaus.

An diese Ausstellung schloß sich eine Gedächtnisschau von Luise Breslau (1856—1927). Man wird an die literarische Malerei der Maria Bashkirtsheff erinnert, es steht auch das gleiche Atelier dahinter: Julian, Paris.

Im Kunstgewerbemuseum veranstaltete Direktor Altherr eine Ausstellung »Russisches Kunstgewerbe«. Man war angenehm enttäuscht, daß man kein Kunstgewerbe vorfand, sondern Gebrauchsgraphik, Theater, Architekturabbildungen. Diese Dinge müssen nicht mehr einzeln hervorgehoben werden. Nur einzelne Kinderbücher seien erwähnt, die dem Bedürfnis des Kindes nach Realität und nach einer Phantastik, die sich auf der Realität aufbaut, entgegenkommen. Die Eingliederung des Autos, des Eisenbahnzuges, des Flugzeugs, des Telephons, der Maschine in den Erlebniskreis des Kindes ist fruchtbarer und gesünder als die Blumen- und Heinzelmännchenromantik, die in Deutschland etwa durch die Bilderbücher Kreidolfs eine Zeitlang Mode war.

Bemerkenswert war das Plakat El Lissitzkys in Photomontage, da hier die Photomontage nicht, wie es sonst üblich ist, in eine Vielheit von Objekten zerfällt, sondern aus den einzelnen Teilen ein neuer phantastischer Bildgegenstand erzeugt wird.

Die Galerie Forter zeigt Frans Masereel als Maler. Man erkennt, daß Belgien wie die Schweiz zwischen zwei Rassen steht. Die etwas pathetische Haltung eines Lhermans oder Meunier liegt auch in den Fischerbildern Masereels aus Boulogne. In seinen Pariser Studien haben die Häuser fast deutsch-



Giovanni Bellini — Der hl. Dominicus

Mit Erlaubnis der Gallery P. Jackson Higgs, New York (Zu Seite 335)

Bartolommeo Manfredi
Mit Erlaubnis von Arthur Goetz, New York

Verspottung Christi
(Zu Seite 333)

expressionistische Schwere. Nichts haftet ihnen von der schwebenden Atmosphäre Utrillos an. 1919/20 kam in Genf eine kleine Zeitung pazifistisch-sozialistischer Gesinnung heraus: »La Feuille«. Jeden Tag sah man in diesem Blatt einen kleinen Holzschnitt Masereels, der zu den Tagesereignissen in agressiver Weise Stellung nahm. Sie waren von außerordentlicher Schlagkraft und — organisch im Körper der Zeitung. Holzschnittfolgen in festen Büchern, wie sie Masereel später herausgab, erhalten heute eine falsche Wichtigkeit. Es ist verdienstlich, daß Forter diesen interessanten Zeitgenossen zu Wort kommen läßt.

Das Zürcher Kunsthaus bereitet im Augenblick eine Ausstellung von Maillol vor, in der seltene Plastiken zu sehen sein werden. Giedion

PERSONALIA

Freiherr von Pechmann verläßt München, um den Posten eines Direktors der staatlichen preußischen Porzellanmanufaktur in Berlin anzutreten. München verliert hiermit wieder einen seiner wenigen fortschrittlichen Männer. Pechmann war durch seine Kreuzung von Volkswirtschaftlertum (ehemaliger Nationalökonom) und Gestaltungsreformer auf dem Gebiete der zeitgemäßen Industrie- und Gewerbeförderung der berufene Leiter der Neuen Sammlung gewesen, die das Bayrische Nationalmuseum geschaffen hatte, um hier dem heutigen Leben vorbildliche Gestaltungen vorzuführen. r

Der bisherige Assistent des Weimarer Museums Dr. Schenk zu Schweinsberg ist zum Direktor des Museums in Wiesbaden ernannt worden. Auch soll die von uns kürzlich erörterte Elberfelder Museumsfrage inzwischen dadurch ihre Erledigung gefunden haben, daß der Assistent Paulis in Hamburg, Dr. Dirksen, zum Nachfolger von Prof. Fries gewählt worden ist. b

Bereits in Heft 9 wurde mitgeteilt, daß Wilhelm Waetzoldt, der Generaldirektor der Berliner Staatl. Museen, nunmehr auch im Hinblick auf den Vorsitz des Vereins zur Erhaltung des Florentiner Kunsthistorischen Instituts das Erbe Bodes übernommen hat. Die Ernennung Waetzoldts zum 1. Vorsitzenden hat praktisch bereits die Wirkung gehabt, daß der bisherige verdienstvolle Direktor des Instituts, Dr. H. Bodmer, für weitere drei Jahre in seinem Amt bestätigt worden ist, was den gegebenen Umständen nach die einzig mögliche und gerechte Lösung einer vorübergehenden Personalkrise bedeutet und die gesunde Fortentwicklung dieses wichtigen deutschen Forschungsinstituts gewährleisten wird. B.

KUNST-LITERATUR

JOSEF HECHT: DER ROMANISCHE KIRCHENBAU DES BODENSEE-GEBIETES VON SEINEN ANFÄNGEN BIS ZUM AUSKLINGEN. I. Band: Analyse der Bauten. Frobenius A.-G., Verlag, Basel 1928. Gr. in 8. XXXII und 400 S. 639 Abbildungen auf 261 Tafeln.

Wer sich für mittelalterliche Baukunst interessiert, hat dieses seit geraumer Zeit angekündigte Buch mit lebhafter Neugierde erwartet. Die romanischen Bauten an den Ufern des Bodensees hatten bisher noch keine zusammenfassende Darstellung gefunden, einzelne von ihnen — namentlich die Kirchen auf der Reichenau, — wurden freilich oft behandelt, aber die Ergebnisse sind viel umstritten. Eine neue Untersuchung, die jedes Bauwerk in einen größeren Zusammenhang zu stellen versprach, mußte daher sehr willkommen sein. Hecht hat die Aufgabe in der gründlichsten Weise angepackt. Vorläufig gibt er in einem ersten Bande höchst eingehende Monographien der hauptsächlichsten Kirchen; es sind das: St. Gallen, Reichenau, Schienen, Konstanz, Petershausen, Stein am Rhein, Schaffhausen, Wagenhausen, Rheinau; etwas knapper sind die einfacheren Landkirchen im Hegau, Linzgau, Schussengau, Rhein- und Thurgau behandelt. Ein zweiter Band, dem man mit Spannung entgegensehen darf, soll die gewonnenen Resultate zu einer Gesamtdarstellung vereinen. Überlegt man, daß die erwähnten Kirchen zwischen dem Anfang des 9. und dem Ende des 12. Jahrhunderts entstanden sind und ein erheblicher Teil von ihnen der vielfach noch ungeklärten Frühzeit deutscher Baugeschichte angehört, so wird die allgemeine Bedeutung des Unternehmens klar. Die bisher vom Verfasser geleistete Arbeit muß Bewunderung erregen; seit den Tagen Effmanns ist Ähnliches überhaupt nicht versucht worden. Allein die Abbildungen! Nur 1/4 von den 637 Photographien oder Zeichnungen hat Hecht nicht selbst gemacht, dabei handelt es sich keineswegs um behelfsmäßige Dinge, in jedem einzelnen Falle wird Vollendetes geboten, obwohl viele der Aufnahmen sicher nur unter den schwierigsten Umständen auf beinahe lebensgefährlichen Kletterpartien zu gewinnen waren. Aber Hecht kann nicht nur aufnehmen und zeichnen wie wenige andere, er kann vor allem auch sehen! Die genaue Untersuchung der Bauten, Stein für Stein, Profil um Profil, bis zu den geringsten und scheinbar unbedeutendsten Spuren, ist mit unermüdlicher, rastloser Sorgfalt betrieben, die ein unverkennbar starkes Talent für das Erfassen des Wesentlichen unterstützte: so sind in vielen Fällen aufschlußreiche Reste früherer Bauzustände aufgedeckt worden, die bisher allen anderen Forschern entgangen waren. Die schriftliche Überlieferung, alte Pläne und Ansichten wurden mit Glück herangezogen. Es ist nicht möglich, die Ergebnisse im einzelnen hier mitzuteilen und kritisch zu beleuchten. Das meiste, was Hecht vorträgt, scheint mir sehr gelungen trotz mancher auf den ersten Blick recht gewagter Argumente, einiges freilich bleibt problematisch: ich hoffe demnächst ausführlich im »Jahrbuch für Kunstwissenschaft« darauf zurückkommen zu können. Im allgemeinen wird niemand an den Resultaten Hechts ohne eingehende Auseinandersetzung vorübergehen dürfen, seine Arbeit hat unsere Kenntnis von deutsch-romanischer Baukunst in einem seltenen Maße bereichert.

Ich habe sagen hören, Hecht sei ein schlichter Reallehrer in Konstanz, und eine deutsche Universität habe ihm die Aufnahme wegen fehlenden Abiturіums verweigern müssen. Hecht hat mehr geleistet als viele Akademiker, hier wäre wirklich einmal der »Ehrendoktor« am Platze! Gall

Reynolds Elizabeth Duchess of Buccleuch

Aus dem Porträt-Katalog XVII der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern

Ingres Porträt Lorimier

Aus der Versteigerung der Sammlung Henry Lapauze, Paris, am 21. Juni durch M. Lair-Dubreuil

RICHARD OFFNER: ITALIAN PRIMITIVES AT YALE UNIVERSITY. New Haven; Yale University Press, 1928.

Durch die vorliegende Publikation hat Richard Offner eine überaus interessante Sammlung frühitalienischer Gemälde der Forschung nähergebracht. Die behandelten Stücke verteilen sich auf den Zeitraum vom späteren 13. bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts. Dadurch, daß der Verfasser ein reiches Vergleichsmaterial, zum Teil auch aus anderen amerikanischen Sammlungen heranzieht und die wissenschaftliche Diskussion über die einzelnen Gemälde jeweils auf breite Basis stellt, werden manche Fragen zur Sprache gebracht, die allgemein wichtig und durch ein bestimmtes Gemälde der Yale University angeregt sind.

Sehr eingehende Vergleiche führen den Verfasser dazu, in mehreren Fällen ein älteres, 1916 herausgegebenes Verzeichnis der Sammlung, welches Oswald Sirén verfaßt hatte, überzeugend zu berichtigen und zu ergänzen. Offners Arbeit kommt für die Präzisierung, namentlich der toskanischen Malerpersönlichkeiten des 14. und 15. Jahrhunderts, ein erheblicher Wert zu. W. Suida

EMIL WALDMANN: STÄTTEN VON EINST. Verlag Franz Leuwer, Bremen 1928.

Das kleine, geschmackvoll ausgestattete Bändchen schildert in 18 Beiträgen höchst anschaulich auf Reisen in Deutschland, Österreich, Italien, Griechenland und Kleinasien gesammelte Reiseeindrücke. 5000 Jahre europäischer und asiatischer Kulturgeschichte, von der einzelne Etappen blitzartig herausgegriffen und beleuchtet werden, ziehen in bunter Reihe vorüber, von den Ausgrabungen von Ur in Chaldäa, über das minoische Reich, das heilige Grab in Jerusalem, die Säulen des Parthenon auf der Akropolis, die Villa der Mysterien bis zu der Schönheit Salzburgs und dem Japanischen Häuschen im Park zu Sanssouci. Überall hat Waldmann die Stimmung des Augenblicks zu erfassen gewußt. Ein amüsantes und fesselndes Buch. Scharf

SAMMLER UND MARKT

VOM NEW YORKER MARKT

Die F. Kleinberger Galleries haben soeben ein reich illustriertes Büchlein mit ihren letzten Erwerbungen herausgegeben, in dem sich u. a. das Bildnis eines Edelmannes von Lucas Cranach d. Ä. und Agnolo Gaddis »Singende Engel« befinden. Die kleine, wie schöne Juwelen schimmernde Tafel läßt schon an den späteren Fra Angelico denken, ohne dessen Überlieblichkeit zu teilen. Das Bild gehörte früher zu der Albert-Lehman-Sammlung in Paris. Abb. S. 336.

Das 1536 datierte Cranach-Bildnis, ein Glanzstück der Porträt- und Malkunst des Meisters, war erst vor einigen Monaten auf der für hier grundlegenden Ausstellung deutscher Primitiver im Saal der Kleinberger Galleries zu sehen. Abb. S. 326.

Bei Thomas Agnew and Sons hängt zur Zeit ein kleines, glänzendes Stück von Rubens: Zwei Studienköpfe von erstaunlichster Konzentrationskraft und Fluß des Pinsels zeugend. Jeder Strich ist Rubens, und doch tritt die Individualität dieser zwei Dargestellten überzeugend hervor. Das kleine, aber gewaltige Werk ist somit ein Denkmal der großen Porträtkunst des Meisters. Abb. S. 328.

Die Gallery von P. Jackson Higgs beherbergt augenblicklich eines der schönsten Bildnisse von Giovanni Bellini, denn dieser »Heilige Benedikt« mit Lilie und Buch kann wohl als solches angesprochen werden. Das Werk gehört der späten Zeit Bellinis an. Leuchtendes Licht ist darüber gebreitet und spielt um die wunderbare Kette blauender, von hellweißen Wolken umzogener Berge. Abb. S. 329.

Bei Arthur Goetz sieht man eine der recht seltenen religiösen Szenen des Bartolommeo Manfredi, dessen Genrebilder: Trinker, Zukunftsleserinnen und ähnliche Themen viel häufiger anzutreffen sind. Die »Verspottung Christi« (ein Sujet, das auch auf dem Münchner Bilde dieses Meisters behandelt ist) ist nicht nur wegen ihrer Qualität, sondern auch wegen ihrer Stellung in der Entwicklung des italienischen Realismus zu Beginn des 17. Jahrh., dem man neuerdings auch in Amerika Aufmerksamkeit zu schenken beginnt, von Bedeutung. Abb. S. 330.

Das Damenbildnis von Antonio Moro, das die Ehrich Galleries vorführen, gehört seiner spanischen Periode an. Abb. S. 327.

Glänzend und con brio sind das schwarze Gewand, der Spitzenkragen, das Dekor gemalt und Hände wie Gesicht sind vorzüglich modelliert. Der Stil des Bildes erinnert an das Bildnis der Margarethe von Parma zu Berlin. F.

AMSTERDAMER VERSTEIGERUNG

Im Rahmen der Frühjahrsversteigerungen bei Frederik Muller & Cie., Amsterdam, gelangt vom 11. bis 13. Juni die Sammlung Brockdorff-Rantzau zum Ausgebot. Unter den Gemälden verdient eine Kollektion von niederländischen Stilleben des 17. Jahrhunderts Beachtung. Ebenso die wenigen französischen und flämischen Wandteppiche, besonders der Triumph der Ceres und Pomona nach einem Karton des Charles Lebrun. Einzige Beispiele der persischen Teppichkunst sind die beiden reich gemusterten »Khorassans« aus dem 17. Jahrhundert. Die Stärke der Sammlung aber bilden die zahlreichen Silberschmiedearbeiten deutscher Werkstätten, von denen jede bedeutendere des 17. und 18. Jahrhunderts mit guten und interessanten Stücken vertreten ist. Ihnen schließen sich eine Reihe von Limosiner Emails, italienische Bronzestatuetten der Renaissance und des Barock, Möbel und Skulpturen an. Von überragender Bedeutung sind die beiden signierten Bronzebüsten Houdons mit den Bildnissen George Washingtons und George Franklins, die der Meister während seines amerikanischen Aufenthaltes in den Jahren 1778 und 1785 schuf. S.

MÜNCHNER VERSTEIGERUNG

Am 11. Juni findet bei Hugo Helbing, München, eine Versteigerung von Gemälden, Aquarellen, Handzeichnungen und graphischen Arbeiten neuerer Meister aus ausländischem und norddeutschem Besitze statt. Wir nennen die Namen der Künstler, von denen bedeutendere Werke in der Versteigerung vorkommen: Andreas Achenbach, H. v. Bartels, Hans Beckmann, Karl Böhme, Heinrich Bürkel, A. Böcklin, Charles Hoguet, F. Kallmorgen, Hugo Kauffmann, Gotthard Kühl, F. v. Lenbach, Max Liebermann, Hans Makart, J. W. Schirmer, Eduard Schleich, C. Seiler, Gustav Schönleber, J. Sperl, Hans Thoma, M. J. Wagenbauer. Mit Aquarellen und graphischen Arbeiten sind außerdem noch vertreten: Albrecht, Eugen Adam, Gregor von Bochmann, Julius Kossak, H. Marr, H. Stauffer und Anders Zorn. h

PARIS

Ingres-Versteigerung. Eine Kollektion von über 60 Zeichnungen von J.-A.-D. Ingres aus dem Nachlaß Henry Lapauze wird am 21. Juni im Hotel Drouot versteigert. Lapauze war der Biograph Ingres', und viele bei der Gelegenheit unter den Hammer kommenden kostbaren Zeichnungen, die außer Studien für Akte und Kompositionen mehrere Porträtsskizzen enthalten, sind in dem Werk von Lapauze reproduziert. Als Kuriosum sind der Sammlung noch zwei Reliefmedaillons von David D'Angers angeschlossen, die Porträts von Ingres und seiner Frau aus dem Jahre 1826 darstellen. G.

DIE BOERNER-VERSTEIGERUNGEN

Die Kupferstichauktionen bei Boerner in Leipzig erwiesen sich wiederum als ein internationales Ereignis größten Stils, dessen Ergebnis auch Kenner

des Kunstmarkts überraschen mochte. Bei der Versteigerung der Sammlung von Passavant-Gontard, die am 10. und 11. Mai stattfand, war vorauszusehen, daß es um gewisse Raritäten der frühen Meister sehr heiß zugehen würde. Daß aber die mehr kuriose als künstlerisch oder kunstwissenschaftlich wertvolle Serie der Freydal-Blätter den bei weitem höchsten Preis der Auktion brachte, bleibt verwunderlich. Der kulturgeschichtliche Wert dieser Blätter mag sehr bedeutend sein, aber der vom amerikanischen Handel dafür angelegte Preis ist — wenigstens für europäische Verhältnisse — doch sehr hoch gewesen. Weitaus eher verständlich erscheint der Zuschlagspreis des großen anonymen französischen Holzschnitts von

Maria mit Kind Frankreich, um 1310
Aus der Versteigerung im Kunsthaus Heinrich Hahn, Frankfurt a. M., am 11. Juni

ca. 1/430 an das Antiquariat Baer & Co.; seine Bewertung in der Auktion lag auch nur wenig über der Schätzung durch die Auktionsfirma. Und wenn das herrliche Doppelbrustbild van Meckenems und seiner Frau 38000 M. brachte, so war dies doch keine Zufallsbewertung, denn es handelte sich hier um ein Glanzstück der von Passavant-Gontardschen Sammlung.

Die erzielten Hauptpreise werden in der Beilage zum Abdruck gebracht. Relativ hohe Bewertung fanden auch die kleinen Meister, so die Blätter des Beham, des Goltzius, die vierzig Hollar-Nummern, die Ornamentstiche und die Arbeiten Ostades. Obwohl man auch gelegentlich für nicht überragend bedeutende Blätter das Mehrfache der Taxen anlegen mußte — so bei den seltenen Clair-obscur-Holzschnitten des Goltzius und der italienischen Meister —, so ergaben sich doch vielfach auch günstige Einkaufsgelegenheiten für Sammler wie für Händler, gelegentlich sogar von durch Abbildungen im Katalog ausgezeichnete wichtigere Blätter!

Die Auktion der Sammlung Model bot dann anschließend ein anderes Bild. Da die mittleren und kleineren Qualitäten nur bei ungewöhnlich hübschen Exemplaren oder besonderen Raritäten vom internationalen Handel lebhafter geboten wurden, ergaben sich auch bei der Model-Auktion vielfache Gelegenheiten für recht preiswerte Einkäufe. Die Chancen wurden von mehreren Sammlern sowie von den deutschen Händlern ausgenutzt. Die deutschen Antiquariate bestimmten auch bei der Versteigerung der Bibliotheken Model und Felix Becker für die mittleren und kleineren Werte den Preis. Die illustrierten Bücher des 18. Jahrhunderts fanden zu guten Preisen ebenso ihre Käufer wie die neueren Kunstpublikationen. Während der hohe Preis für die Caricaturana (Nr. 979 des Katalogs Model) in Anbetracht der für Daumier in der ersten Abteilung gezahlten Preise immerhin erklärlich schien, erregte der Zuschlag des Handbuchs von Fenaille über Debucourt zum Neunfachen der Schätzung allgemeines Erstaunen. Delacroix' Faust brachte das Doppelte, die schöne Moreau-Folge mit dem Privileg (Nr. 1105) das Anderthalbfache der Taxe.

Wenn beide Auktionen einen Gesamtumsatz von etwa einer Million fünfhunderttausend Reichsmark gebracht haben, so stellen sie sich dadurch nicht nur an die Spitze aller Boernerschen Versteigerungen, sondern dürften auch die Kupferstichauktions-Rekorde sämtlicher internationaler Hauptplätze geschlagen haben.

E. T.

NEW YORK

Die erst so günstig sich anlassende, dann aus allerhand Gründen fast versandete Saison ist nun noch mit zwei Sensationen in den Auktionssälen zu Ende gegangen. Die eine war sozusagen mehr eine Familienangelegenheit, denn es handelte sich bei ihr um

den Verkauf einer in der Tat einzig dastehenden Sammlung frühamerikanischer Kunstmöbel — der Sammlung Ryfsnyder aus Philadelphia — die denn auch, glänzend vorbereitet und durchgeführt, in den American Art Galleries wahre Riesen- und vielfache »Rekord«preise eintrug, darunter $ 44 000 für einen sogenannten »Tall« oder »High Boy«, d. h. eine Hochkommode aus Mahagoniholz. Die Versteigerung bewies, bis zu welcher Höhe man hier zu gehen gewillt ist, um sich die besten Stücke aus »der Väter Hausrat« zu sichern. Einzelheiten in den Versteigerungsergebnissen dieses Heftes.

Die zweite Sensation war ganz anderer Art. Vor Toresschluß der hiesigen Saison entschloß sich nämlich der Sammler Carl W. Hamilton, wie es heißt aus finanziellen Gründen, der, wie einst der Wiener Castiglione, in größter Schnelligkeit eine Kollektion von zum Teil ganz außerordentlichen Gemälden zusammengebracht hatte, zwei seiner größten und berühmtesten Perlen auf die öffentliche Auktion zu schicken: Piero della Francescas einziges Werk im Privatbesitz, die kleine von Berenson und anderen Kennern hochgepriesene »Kreuzigung« auf Goldgrund, und Fra Filippo Lippis »Madonna della Stella«, ein Wunderwerk, dem die gleichen Experten hohes Lob gespendet hatten. Beide Gemälde waren hier schon früher privatim auf dem Markt gewesen. Die erzielten Angebote aber waren stets als zu niedrig abgewiesen worden. Nun sollte die öffentliche Auktion über ihr Schicksal entscheiden; sollte offenbar, wie man zuversichtlich erwartete, auch ein für allemal beweisen, daß für erstklassige Werke der New Yorker Auktionsmarkt ebenso günstig sei wie der Londoner oder irgendein anderer. So wurde die kurze Zeit zwischen Bekanntgabe der Versteigerung und dem Tage der Vente, dem 8. Mai, eifrigst für Propagandazwecke benützt und man hörte, daß die »Kreuzigung« mindestens drei Viertel Millionen, die »Madonna della Stella« aber etwa eine halbe Million Dollar wert sei und man diese Preise auch sicher erwarte. Seltsamerweise aber ging dann am Auktionstage das vielleicht von einer interessierten Partei lancierte Gerücht um, daß »jemand« angezweifelt hätte, daß die »Madonna della Stelle« von Filippo Lippi sei, trotzdem doch Berenson dem Bilde sein Echtheitsattest in enthusiastischen Worten erteilt hatte. Tatsächlich war es auch schwer, ein erstes Angebot von $ 100 000 für den Lippi zu erhalten, und nach vielem Zögern stieg sein Preis langsam auf $ 125 000, und Mr. Schinasi, ein New Yorker Tabakfabrikant, wurde als offizieller Käufer genannt. Ob das den heutigen Marktverhältnissen gemäß sehr billig erworbene Gemälde aber als ständiger Bestandteil in seine Sammlung übergehen wird, konnte nicht ermittelt werden. Daß Mr. Hamilton es um diesen Preis gehen ließ, rief großes Staunen hervor. Die »Kreuzigung« wurde um $ 375 000 von Duveen Bros. erstanden und es hieß, Mr. Jules Bache, der Großsammler, sei der Mann, für den dieses Werk letzten Endes bestimmt sei. F.

VERKAUF DER SAMMLUNG WIENER, PARIS

Die Sammlung des verstorbenen Pariser Bankiers Philipp Wiener ist im ganzen von der Firma Jacques Seligmann erworben worden. Der Kaufpreis soll mehr als 3 000 000 M. betragen haben. Nach einer Ausstellung der Sammlung in Paris und New York sollen die 300 Stücke der Kollektion, die in der Hauptsache Gemälde alter Meister, alte Möbel und Skulpturen enthält, versteigert werden. Zu den interessantesten Objekten zählt das Bildnis der Mlle. Leray de Chaumont von Trinquesse und das Bildnis der Mlle. de Romans von Drouais. Hubert

Maria. Mittelrhein, Ende des 14. Jahrh. Unbemalt
Aus der Versteigerung im Kunsthaus Heinrich Hahn, Frankfurt a. M., am 11. Juni

Robert und Huet sind mit Meisterwerken vertreten. Höchst bedeutend ist auch eine Bronzebüste von Ghiberti. h

TOILE DE JOUY

Ausstellung bei Herrmann Gerson, Berlin

Bereits im vorigen Jahre fand im Museum Galliéra in Paris eine Ausstellung von bedruckten Kattunen des 18. Jahrhunderts, die in Jouy und anderen Manufakturen hergestellt wurden, statt. Sie gab die Anregung zu der gegenwärtig bei Herrmann Gerson gezeigten und sehr sehenswerten Schau. Beide Ausstellungen betreute Henri Clouzot, der Konservator des Museums Galliéra, aus seiner Kollektion stammten die schönsten Stücke, aus seiner Feder brachte der Cicerone (Jahrgang 2, Heft 5) einen kenntnisreichen Beitrag, der noch heute seine volle Gültigkeit hat.

An etwa 150 Beispielen läßt sich die Stilentwicklung der bedruckten Leinwand in Frankreich von den Toile de l'Inde, den um 1700 eingeführten indischen Kattunen, über die graziösen Gewebe von Jouy und Nantes mit ihrem Blumen-, Ranken- und figürlichen Dekor in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, der eigentlichen Blütezeit der Manufaktur von Jouy, bis zu ihrem Ausklang in den schwereren, dekorativen Leinenstoffen des Empire verfolgen. Jede Stilphase ist mit interessanten, der Öffentlichkeit kaum bekannten Stoffen vertreten, nahezu jedes Stück überrascht durch koloristische Feinheit des Dekors. Kein Wunder, daß neuestens die bedruckten Leinenstoffe vielfach kopiert und zu dekorativen Zwecken verwandt werden. S

Agnolo Gaddi
Musizierende Engel und Heilige

Mit Erlaubnis der
Kleinberger Galleries, New York

(Zu Seite 353)

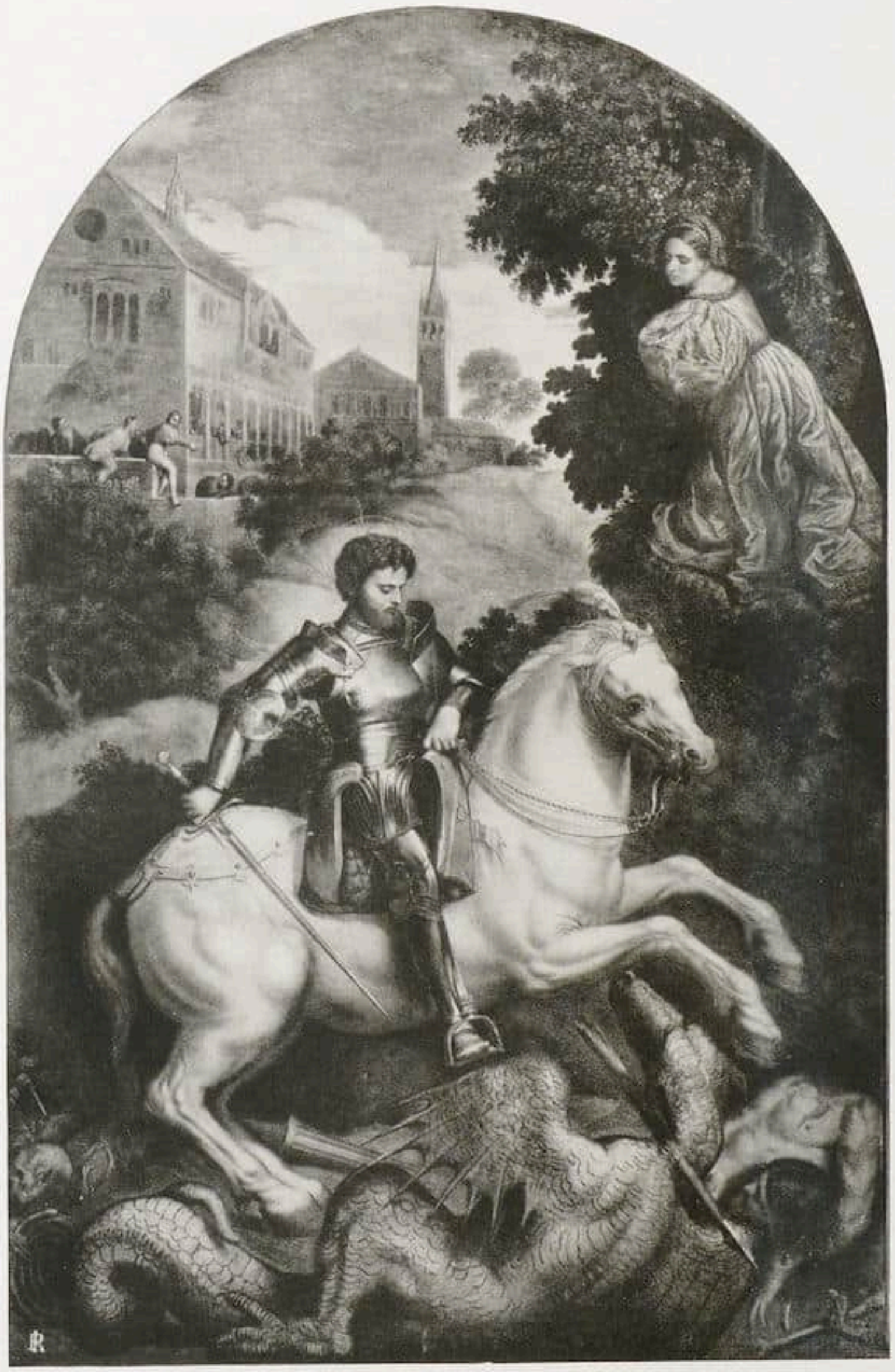
EIN WIEDERGEFUNDENES ALTARWERK PORDENONES

VON KURT VON EICHBORN

Ridolfi berichtet, daß Pordenone für die Franziskaner in Noale einen Georg gemalt hat[1]. Mit dieser Notiz ist ein Gemälde in der Antisala delle Udienze im Vatikan in Verbindung gebracht worden, das den Heiligen zu Pferde zeigt, wie er den Drachen bekämpft. Es galt in Rom ursprünglich als Pordenone[2], bis Venturi die auf einem Cartellino stehende Bezeichnung J. Reg. Pord. F. als eine spätere zweifelhafte Fassung und unter dem P von Pord. ein ursprüngliches B erkannte und hierauf sowie auf manche Stil- und andere Ähnlichkeiten mit Bildern von Bordone gestützt, zu der Überzeugung kam, daß es sich um ein Werk von diesem Meister handle[3]. Sein Urteil fand allgemein Zustimmung und wurde nachträglich durch später bekannt werdende Dokumente bestätigt, die außerdem bewiesen, daß das Bild früher einmal den Hauptaltar der Franziskanerkirche in Noale geschmückt hat[4]. Alles dies ist zweifellos richtig, und trotzdem hat auch Ridolfi unbedingt recht, denn der nach seiner Angabe von Pordenone für Noale einst gemalte Georg ist tatsächlich vorhanden und befindet sich heute in Breslau[5]. Daß er nicht früher erkannt worden ist, ist lediglich eine Folge des Zustandes, in dem er sich bis vor kurzem befunden hat. Das Bild ist auf Holz gemalt, 2,58 m hoch, 1,72 m breit, und wurde 1906 in Venedig im Kunsthandel erworben. Es trug bisher eine mehrfache alte Lackschicht, die derartig milchig geworden war, daß sie nicht nur die Darstellung großenteils unsichtbar gemacht, sondern auch die alte Bezeichnung völlig verdeckt hatte. Nach vorsichtiger Entfernung der einzelnen Lackschichten, die jetzt erst vorgenommen worden ist, trat die ursprüngliche Farbenhaut des Bildes, unberührt und selten gut erhalten, zutage. Kein Riß entstellt die Malfläche, nur die aus sechs Brettern zusammengefügte Holzplatte ist an den Zusammensetzstellen hier und da uneben geworden. Eine Anzahl meist kleiner Fehlstellen ist bereits von einem früheren Restaurator ausgekittet und nachgemalt worden. Man darf annehmen, daß diese Fehlstellen auf gelegentlichen gewaltsamen Einwirkungen beruhen, da die Farbe selbst von einer außerordentlichen Solidität ist. Die linke wie die rechte obere Ecke sind ergänzt worden, doch läßt die Art der Ergänzung deutlich erkennen, daß der rechteckige Abschluß dem ursprünglichen Zustande entspricht. Die Ausbesserung auf der linken Seite ist unbedeutend und belanglos, auf der rechten ist sie erheblicher und umfaßt den größten Teil der Bildfläche, die auf dem Gemälde im Vatikan von der Figur der Königstochter eingenommen wird. An der gleichen Stelle wie auf diesem befindet sich ein Cartellino mit der alten Bezeichnung: G.(?) PORD...NE.F. Sie hat wohl am Anfang des Cartellinos, am Rande des Bildes etwas gelitten, aber an ihrer Echtheit und Ursprünglichkeit, besonders in den entscheidenden Buchstaben PORD...NE.F., ist jeder Zweifel ausgeschlossen. Dies in Verbindung mit dem Stilcharakter, der Art und Komposition der Darstellung und der Malweise machen es zur Gewißheit, daß es sich in dem Breslauer Bilde ebenso sicher um eine eigenhändige, originale Arbeit von Pordenone handelt, wie in dem Georg des Vatikan um eine freie und nicht immer glückliche Wiederholung derselben von der Hand Bordones, wobei der Stilcharakter der Breslauer Tafel durchgehends eine entscheidende Veränderung erfahren hat.

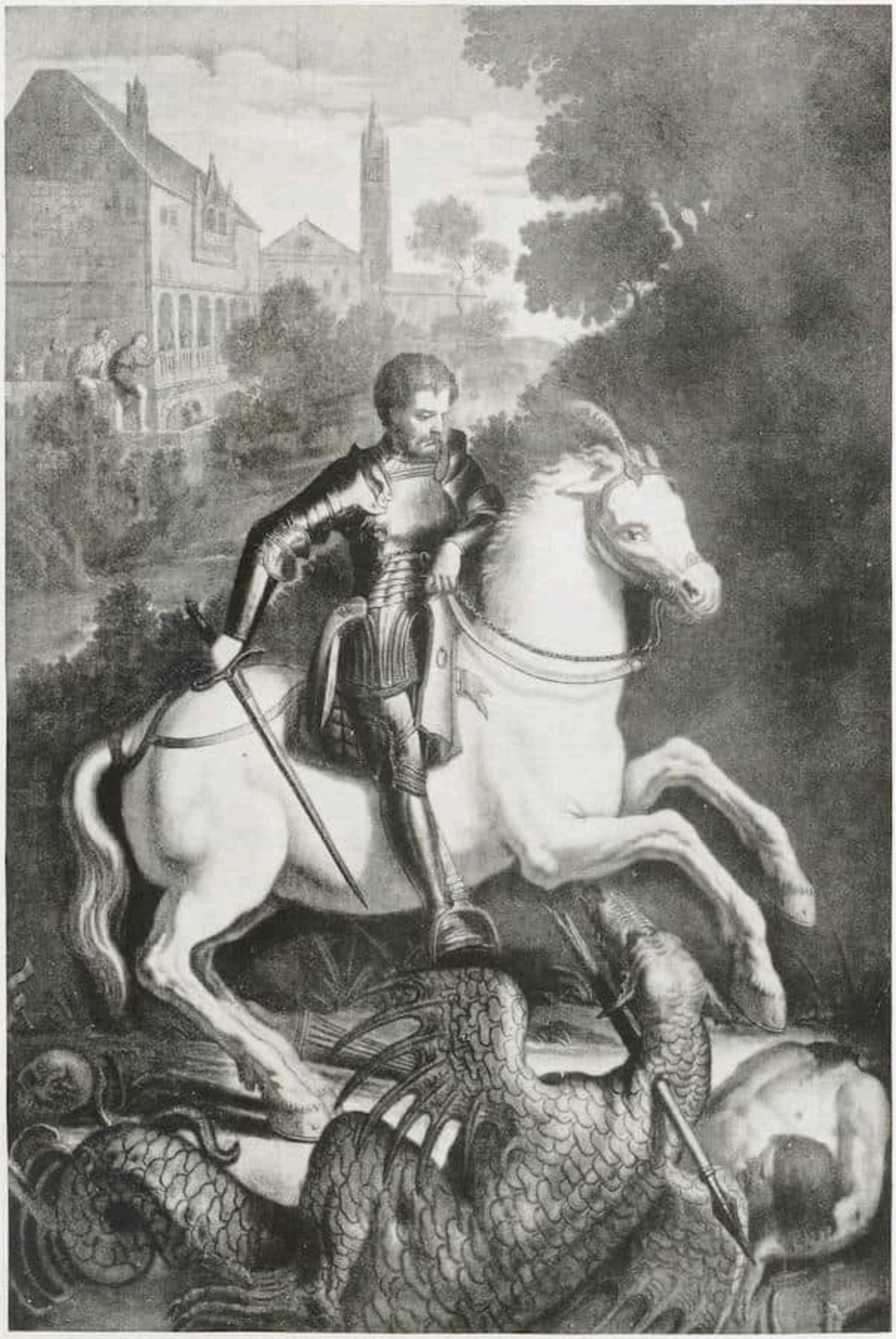
An und für sich ist die Darstellung in beiden Fällen bis auf die in Breslau fehlende Königstochter und die in den Details fast überall von einander abweichende Ausführung

[1] Ausgabe von Detlev Frhr. von Hadeln, Berlin 1914, Bd. I, p. 123.
[2] Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Malerei, Deutsche Ausgabe von Jordan, Bd. VI, p. 341; Morelli (Lermolieff), Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, p. 397 f. — Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 2,90 m hoch und 1,89 m breit.
[3] Tesori d'Arte inediti di Roma, p. 7.
[4] Bailo und Biscaro, Paris Bordone, p. 97 f., Dok. XXXV, XXXVI, XXXVII und p. 148 ff.
[5] Im Besitz des Verfassers.



Bordone Freie Wiederholung des Bildes Pordenones für Noale, jetzt im Vatikan

ganz die gleiche und die Größe der Bildfläche annähernd dieselbe. Um so größer sind dagegen die stilistischen Unterschiede und die malerische Behandlung im einzelnen. Am stärksten springt in die Augen, wie die Monumentalität, die das Breslauer Bild unverkennbar in seiner ganzen Konzeption, der durchgehenden Linienführung und der Verteilung des Raumes und der Massen zeigt, und in der sich deutlich die Hand des Freskenmalers und der Kompositionsstil Pordenones verraten, bei der Wiederholung durch Bordone verloren gegangen ist. Diese Monumentalität wird auf der Breslauer



Pordenone — Altarbild für S. Francesco in Noale, jetzt in Breslau

Tafel besonders dadurch unterstützt, daß der Drache dunkel silhouettiert und die sich hierdurch ergebenden Hintergrundausschnitte eine erheblich ornamentalere Wirkung als auf dem Bilde im Vatikan besitzen. Eine durchgehende wuchtige Linie schwingt vom Drachenschwanz aus durch den Körper und den Kopf des Ungeheuers, durch den durch seinen Hals gestoßenen Speerschaft und die stark nach unten gebogenen Vorderbeine des Pferdes noch besonders betont, und durch die Figur des Ritters bis zu dessen

Kopf, der auf diese Weise zum Mittelpunkt des ganzen Bildes wird. Dieser monumentale Zug fehlt in der Darstellung Bordones vollständig. Schuld daran ist die Einfügung der Figur der Königstochter: sie zwang Bordone, die Gruppe des Georg, des Pferdes und des Drachen zusammen und nach unten zu drücken, wobei nicht nur die energische Linienführung des Breslauer Bildes verloren ging, sondern auch Reiter und Pferd in der Statur kleiner wurden, und der Heilige die beherrschende Stellung, die er auf der Breslauer Tafel einnimmt, stark einbüßte. Sein Kopf und der des Pferdes sitzen erheblich tiefer als dort, sein Körper ist nach links vom Kirchturm, der linken Bildseite zu verschoben und aus seinem aufrechten und straffen, die Bildmitte so scharf betonenden Sitz in Breslau ist hier eine weich zurückgelehnte Haltung geworden. Die große Gegenlinie, die in Breslau vom Schwanz des Pferdes über den rechten Arm des Georg den Hang hinauf steil nach der rechten oberen Bildecke läuft, ist auf dem Bilde im Vatikan nur anfangs vorhanden und bricht dann plötzlich ab. Auf Grund aller dieser einschneidenden Nachwirkungen der Aufnahme der Prinzessin in die Darstellung, die Bordone ferner noch gezwungen hat, sein Bild um 17 cm breiter und 32 cm höher zu machen und oben rund abzuschließen, um die obere Bildhälfte mit der unteren wenigstens einigermaßen in Gleichgewicht zu bringen, darf mit Sicherheit angenommen werden, daß die Breslauer Tafel in ihrer jetzigen Verfassung den ursprünglichen Zustand zeigt.

Auch in der Durchführung der beiden Bilder im einzelnen zeigt sich ein großer, durchgängiger Stilunterschied. Der energischeren Konzeption der Breslauer Darstellung entspricht ganz im Gegensatz zu der subtileren, reicheren Ausführung des Bildes von Bordone eine einfachere Behandlung alles Gegenständlichen und eine viel breitere, aber auch kühnere Malweise. Besonders bezeichnend hierfür ist u. a. die verschiedene Charakterisierung und Behandlung des Kopfes des Heiligen, der in Breslau breit mit wuchtigen Pinselstrichen hingesetzt ist und in der durchaus anders geformten Nase sowie überhaupt einen anderen und viel derberen Typus zeigt als der weicher und glatter gemalte Georg im Vatikan. Ähnlich verhält es sich mit dem rechts unten liegenden Kopfe des von dem Drachen getöteten Mannes. Ebenso deutlich tritt die verschiedene Malweise in der bei Bordone genaueren Durchführung der zudem in ihren Bewegungen und ihrer Kleidung abweichenden Zuschauer auf der Terrasse des Palastes und dessen Architektur hervor. Das gleiche gilt von der Behandlung des Landschaftlichen. Auf dem Breslauer Bilde ist alles breit und frei hingesetzt, das Laubwerk mit tupfigen Pinselstrichen, während Bordone auch hierin glatter und kleinlicher wirkt und eine detailreiche, sorgfältige Ausführung der Blätter und einzelnen Pflanzen bringt. Dem entspricht bei ihm überhaupt eine genauere, reichere, teilweise glatte Ausführung alles Gegenständlichen wie z. B. der Rüstung des Georg, des Zaumzeugs und Sattels, und in Verbindung damit eine weichere Behandlung des Pferdekörpers. Der Drache in Breslau ist kraftvoller und energischer gebildet und sein Schuppenpanzer charakteristischer gezeichnet; besonders der züngelnde Kopf hat mehr Kraft und Wildheit als auf dem Bilde im Vatikan.

Auch in den Einzelheiten der Darstellung weichen die Bilder, abgesehen von dem schon erwähnten, vielfach voneinander ab. So erscheint in Breslau als Abschluß des Kampfplatzes in der unteren Hälfte des Bildes rechts eine Wasserfläche mit Pflanzen an den Rändern, die man auf dem Bilde des Vatikan nicht sieht. Überhaupt ist der landschaftliche Teil zwischen Vorder- und Hintergrund auf den Bildern ziemlich verschieden gestaltet; in Breslau belebt ihn ein Wasserlauf. Die Baumgruppen zeigen fast durchgehends, besonders stark aber in der rechten oberen Ecke abweichende Formen und dies gilt auch von den Wolken und der Himmelsfläche. Die Gebäude haben andere Größenverhältnisse. Der Schatten, den das Schwert des Georg im Vatikan

wirft und der Heiligenschein, den er dort trägt, fehlen in Breslau, und so finden sich allenthalben größere oder geringere Abweichungen.
Faßt man alle diese Besonderheiten und Unterschiede insgesamt ins Auge, so ergibt sich klar, daß sie wesentlich nur eine Folge der ganz verschiedenen Stilweisen Pordenones und Bordones sind, indem beide Bilder unverkennbar die Hand ihres Meisters verraten[1]. Ihr gegenseitiges Verhältnis freilich kann nur, wie schon vorweggenommen wurde, das sein, daß in dem Georg des Vatikan eine freie Wiederholung des Breslauer Bildes durch den um 17 Jahre jüngeren Bordone vorliegt. Schon die ganze Darstellung ist so ungemein charakteristisch für Pordenone, daß nur dieser sie konzipiert haben kann; aber auch die monumentale Gestaltung und die wuchtige Linienführung der Breslauer Tafel, die man in Werken Bordones vergeblich suchen würde, entsprechen gerade seiner Art durchaus. Die Gestalt des einhersprengenden Reiters ist ein Lieblingsmotiv seiner Kunst, das sich fast wie ein roter Faden durch sein ganzes Schaffen hinzieht[2], bei Bordone dagegen nirgends auftritt, und schließlich ist auch die Art, wie die Architektur ins Bild

[1] Inwieweit dies auch koloristisch zutrifft, kann diesseits zur Zeit nicht festgestellt werden; Unterschiede bestehen jedenfalls. — Das Breslauer Bild ist im Gesamtton dunkel, aber teilweise kräftig in den Farben. Besonders gilt dies von der Rüstung des Georg, die ein leuchtendes Schwarzblau mit grünlichen Lasuren zeigt, wodurch in Verbindung mit der Linienführung erreicht wird, daß die Figur des Heiligen trotz der großen weißen Fläche des Pferdekörpers durchaus die Darstellung beherrscht. Hierzu trägt auch bei, daß das im Vordergrunde von rechts einfallende Licht, das den Drachen nur streift, in der Rüstung sich wirksamer spiegelt und das Gesicht, besonders die Stirn des Heiligen gegen den im Gegensatz zu dem vatikanischen Bilde dunkleren Hintergrund leuchtend hervortreten läßt. Der Drache hat braungeränderte, bläulichgrüne Schuppen und dunkelbraune Konturen und steht in einem wirksamen Kontrast zu dem recht gut modellierten, einen warmen Fleischton tragenden Rumpf des toten Mannes, der in seiner reichen Skala von roten Tönen mit dem Hellrot der Satteldecke und des Zaumzeugs gut harmoniert. Die Gebäude sind in einem diskret wirkenden Graugrün gehalten, in der Landschaft überwiegt ein nicht sehr ausgesprochenes Braun, das nur in den Pflanzen und nach der rechten oberen Ecke zu in Grün hinüberspielt und sich unter der Wirkung des im Hintergrunde von rechts einfallenden Lichtes nach oben zu und hinter dem Hange immer mehr aufhellt. Koloristisch sehr reizvoll ist die Landschaft im Mittelgrunde unter dem Palaste durch den hin und wieder aufleuchtenden Wasserlauf. Der Himmel geht allmählich von einem hellen Gelbgrün in ein dunkles Blaugrün über. Die Zuschauerfiguren auf der Terrasse bilden drei leuchtende Farbenflecke in Blau, Gelb und Purpurrot.

[2] Schon eine seiner frühesten Arbeiten, das Fresko der Anbetung der Könige in S. Salvatore zu Colalto zeigt eine Gruppe von Reitern, deren Führer sein bäumendes Pferd zügelt, und auch auf dem Fresko der Flucht nach Ägypten — ebenda — tummeln sich Reiter im Hintergrunde. Auf dem Fresko der Anbetung der Könige in der Malchiostrokapelle in S. Niccolo in Treviso er-

Signatur des Breslauer Bildes

gesetzt und gezeichnet ist, typisch für Pordenone, so daß der Breslauer Georg in jeder Hinsicht und besonders auch infolge seiner, in allen wesentlichen Teilen vorzüglichen Erhaltung eine wertvolle Bereicherung seines bisher bekannten Gesamtwerkes darstellt.
Während hiernach über die Abhängigkeit des Vatikanischen von dem Breslauer Bilde kein Zweifel bestehen kann, sind die anderen Fragen, die sich aus ihrem Nebeneinander ergeben, nicht so einfach zu lösen. Daß der Georg in Breslau identisch mit dem von Pordenone nach der Notiz von Ridolfi für Noale gemalten sein muß, dürfte allerdings ebensowenig zu bezweifeln sein. Denn es steht fest, daß Ridolfi gerade für seine Pordenone-Vita ältere, besonders eingehende und auch in den Details zuverlässige Unterlagen zur Verfügung gestanden haben müssen[1], und ein anderes Georgbild, das in Betracht kommen könnte, nennt er in seiner reichen Aufzählung der Arbeiten Pordenones nicht. Da nun auch Bordones Bild, wie Bailo und Biscaro nachgewiesen haben, früher auf dem Hauptaltare der Franziskanerkirche in Noale gestanden hat[2], kann es an diese Stelle nur als Ersatz für Pordenones Tafel gekommen sein[3]. Den Anlaß hierzu könnten aber sehr wohl die Beschädigungen gegeben haben, die diese, wie die ergänzten Ecken und Fehlstellen beweisen, unzweifelhaft zu irgendeiner Zeit erlitten haben muß, und die immerhin so entstellend gewirkt haben können, daß es angebracht erscheinen mochte, das Bild vom Altar zu entfernen. Läßt man diese Annahme zu, so fügen sich die sämtlichen bisher bekannt gewordenen Nachrichten über das Bild Bordones diesem Tatbestande widerspruchslos ein. Ihnen zufolge wird der Franziskanerkonvent in Noale 1769 aufgelöst, seine Liegenschaften werden in der Subhastation von den venezianischen Patriziern Bembo-Dardi erworben und das Bild Bordones 1770 von ihnen nach Venedig verkauft[4]. Von dort kommt es unbekannter Weise und Zeit, spätestens jedoch vor 1786, in den Quirinal. Denn hier sieht es in diesem Jahre, was bisher nicht beachtet worden ist, Goethe und erfährt auf seine Frage, daß es von — Pordenone(!) sei[5]. Diese plötzliche Umtaufe ist ein erstaunliches Faktum und in mehrfacher Hinsicht äußerst bedeutsam. Sie beweist zunächst ein-

scheinen Reiter. Im Dom von Cremona (1520) drängt in der Darstellung der Überantwortung Christi an die Juden durch Pilatus ein berittener Hauptmann das Volk zurück. Wie sehr Pordenone gerade als Maler von Pferden schon damals allgemein geschätzt wurde, geht aus dem über diese Arbeiten erhaltenen Kontrakte hervor: ausdrücklich wird in ihm ausgemacht, daß auch auf dem Bilde der Kreuzigung Berittene dargestellt werden sollen. Auf den Orgelbildern in Spilimbergo (1524) ist in der Bekehrung des Paulus dessen Pferd ganz von vorn gesehen, mit einem Vorderhufe aus der Bildfläche herausgreifend, dargestellt. (Über andere Darstellungen dieser Szene durch Pordenone und seine Vorliebe für gewaltige, sich bäumende Pferde siehe L. Fröhlich-Bum, Beiträge zum Werke des G. A. Pordenone, Münch. Jahrb. 1927, p. 82 ff.) Einen ganz besonderen Eindruck aber muß der bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig (1528) an der Fassade eines Hauses abgebildete Marcus Curtius gemacht haben, der mit seinem Pferde in den Abgrund springt; soll sich doch nach Ridolfi sogar Michel Angelo nach Venedig aufgemacht haben, um diesen und die anderen, jetzt nicht mehr vorhandenen, Fresken zu besehen. (Zu vergl. die Holzschnitte Boldrinis und eines Anonymus nach Reiterfiguren Pordenones, Bartsch XII, p. 145, Nr. 9 und p. 151, Nr. 19.) Auch in Piacenza (Madonna di Campagna, 1529) und Pordenone (Dom, 1535) sowie auf den fast ganz untergegangenen Fresken im Kreuzgang von S. Stefano in Venedig (ca. 1535) erscheinen Reiterfiguren, und an der letztgenannten Stelle war außer einem Schlachtstück wieder der Opfertod des Curtius dargestellt.

[1] Frhr. von Hadeln a. a. O., I, p. XXIX und 117.

[2] A. a. O., p. 148 ff.

[3] Vasari, der Bordone noch bei dessen Lebzeiten aufgesucht hat und zahlreiche Bilder von ihm in seiner Biographie aufführt, erwähnt einen Georg nicht.

[4] Bailo und Biscaro, a. a. O., Dok. XXXVII und p. 148 f.

[5] Italienische Reise, 3. November 1786: »Endlich zog mich ein Bild besonders an, den hl. Georg, den Drachenüberwinder und Jungfrauenbefreier, vorstellend. Niemand konnte mir den Meister nennen. Da trat ein kleiner, bescheidener, bisher lautloser Mann hervor und belehrte mich, es sei von Pordenone, dem Venezianer, eines seiner besten Bilder, an dem man sein ganzes Verdienst erkenne.«

Bordone — Heilige Familie
Brera

wandfrei, daß die, wie oben erwähnt, zuerst von Venturi entdeckte Fälschung der Bezeichnung des Bildes zwischen 1770 und 1786 vorgenommen sein muß. Außerdem stellt sie aber in Verbindung mit dieser einen so gewaltsamen Akt dar, daß nur ein höchst zwingender Grund sie veranlaßt haben kann: und zwar bleibt als solcher allein die Erklärung übrig, daß zur gleichen Zeit plötzlich auch Pordenones Arbeit für Noale in Venedig aufgetaucht und als ein Werk von seiner Hand erkannt worden sein muß. Aber woher und wie? Ist es etwa bei der weitgehenden Zerstörung der wirtschaftlichen Gebäude des Konvents, die von den Brüdern Bembo vorgenommen wurde, und der u. a. sogar ein ganzer Flügel der Kirche und das Presbyterium zum Opfer fielen, zum Vorschein gekommen, nachdem es vor Jahrhunderten beiseite gestellt und inzwischen völlig in Vergessenheit geraten war? Und war dies, so fühlt man sich bei dieser ohnehin romanhaft klingenden Bildergeschichte versucht zu fragen, vielleicht überhaupt erst der Anlaß, den Brüdern Bembo den Gedanken einzugeben, den Bordone zu verkaufen und durch jenes Bild zu ersetzen? Heißt es doch in einem Bericht vom Anfang des 19. Jahrhunderts über diese Angelegenheit, daß sie 200 venezianische Zechinen dafür erhalten hätten »oltre la copia da sostituirsi nell locale dell' originale«[1]. Mußte nicht aber bei der Wiederherstellung der alten Tafel ihre alte Bezeichnung zutage treten und es offenbar machen, daß sie ein Werk Pordenones war? Schließt sich nicht so vielleicht der Ring? Oder ist es etwa nicht auffallend, daß das Breslauer Bild gerade zu der in Betracht kommenden Zeit, d. h. etwa um 1770—1786 in der Tat wieder ergänzt und auch sonst durch Anbringung eines Riegelwerks auf seiner Rückseite sorgfältig hergerichtet worden zu sein scheint? Denn es steckt in einem alten, für diese Zeitperiode typischen italienischen Rahmen, der etwas zu groß ist, und der deshalb eingelegte schmale Holzstreifen ist mit der gleichen Farbe übermalt wie

[1] Bailo und Biscaro, a. a. O., Dok. XXXVII.

die alten ausgebesserten Stellen! Aber sei dem, wie ihm wolle. Nach Noale ist Pordenones Tafel jedenfalls nicht zurückgekehrt, wie auch aus dem erwähnten Bericht hervorgeht, in dem es heißt, daß eine Kopie an Ort und Stelle nicht vorhanden[1] sei.
Im ungewissen muß vorläufig auch die letzte noch zu klärende Frage bleiben, wann wohl die beiden Bilder gemalt sein mögen. Zwar scheint sich gerade hierfür ein sehr genauer Anhaltspunkt zu bieten. Nach den in einem Manuskript des Noalesen Rossi (geb. 1737, gest. 1826) mitgeteilten Angaben des letzten Guardian des Konvents ist die Tafel für den Hauptaltar der Franziskanerkirche in Noale auf Veranlassung und als Stiftung des berühmten Rechtsgelehrten Luigi Campagnaro sc. Alvise da Noal (geb. 1470, gest. 1556) gemalt worden, hat 100 Libre gekostet und müßte etwa um 1525 entstanden sein[2]. Aber auch wenn dies zutrifft, fragt es sich immer noch, ob hierunter der Georg des Pordenone oder des Bordone zu verstehen ist. Ridolfi erwähnt den ersteren in Verbindung mit dessen Arbeiten in S. Rocco in Venedig, die in das Jahr 1528 fallen. Er wäre demnach etwa zu gleicher Zeit wie das nicht mehr erhaltene venezianische Fresko des zu Pferde in den Abgrund springenden Marcus Curtius entstanden, zu dem er an und für sich sehr gut passen würde, zumal in der Behandlung der Architektur zu den ein Jahr späteren Fresken in Piacenza (Anbetung der Könige) Beziehungen bestehen. Trotzdem könnte das Breslauer Bild sehr wohl auch schon um 1525 gemalt sein, und ein immerhin noch denkbares, allerdings wenig wahrscheinliches Datum könnten schließlich die Jahre 1519/20 sein, in denen Pordenone an den Fresken in Treviso, also in der Nachbarschaft von Noale arbeitete, denn diese zeigen in der Art ihrer Komposition denselben monumentalen Zug und die gleiche wuchtige kontrapostische Linienführung wie der Georg. Von Pordenone aus gesehen wäre es also vielleicht nicht ganz ausgeschlossen, daß die Angaben bei Rossi sich auf das Bild Bordones bezögen. Kann aber die Zeit um 1525 für dieses ernstlich auch sonst in Frage kommen? An und für sich fällt es schon schwer, anzunehmen, daß man noch zu Lebzeiten Pordenones für den Ersatz einer beschädigten Arbeit von seiner Hand sich nicht an ihn selbst, sondern einen anderen Maler gewandt haben sollte. Sodann ist zu bedenken, daß Bordone damals erst 25 Jahre alt war und die, wie sich gezeigt hat, durchgängige Umsetzung der Darstellung Pordenones in seinen eigenen Stil doch eigentlich ohne eine vorangegangene Ausbildung desselben nicht gut denkbar ist, eine solche aber wiederum unumgänglich eine längere selbständige Tätigkeit und auch eine gewisse Erfahrung voraussetzt. Im Zusammenhang hiermit ist zu beachten, daß Bordone die Architekturgruppe des Georgbildes auf einem Gemälde der heiligen Familie in der Brera als kleine Staffage im Hintergrunde verwandt hat, und eigentümlicherweise auf demselben Bilde, gleichfalls im Hintergrunde, eine Gruppe von Figuren mit einem springenden Pferde erscheint, das an das Pferd des Georgbildes immerhin erinnert, während sonst auf den Arbeiten Bordones Pferde kaum jemals vorkommen. All dies macht es sehr wahrscheinlich, daß das Gemälde in der Brera in unmittelbarem Zusammenhange mit dem Bilde im Vatikan entstanden sein muß. Bailo und Biscaro setzen jenes gegen 1540 an. Dieses Datum würde allen oben genannten Voraussetzungen entsprechen, da Pordenone zu Beginn des Jahres 1539 gestorben ist, und in diesem Falle die oben erwähnte Mitteilung des letzten Guardian von Noale Pordenone und den Breslauer Georg betreffen.

[1] Bailo und Biscaro, a. a. O., Dok. XXXVII. — Die geschäftstüchtigen Brüder Bembo mochten wohl, nachdem die alte Tafel sich als ein Original von Pordenone entpuppt hatte, diese für zu wertvoll gehalten und auch verkauft haben. Als sicher ist jedenfalls anzusehen, daß das Breslauer Bild mit jenem identisch ist, das Bailo und Biscaro in der »Venice Art« in Venedig gesehen und durch seinen Zustand getäuscht als Kopie nach dem Bilde im Vatikan angesprochen haben, indem auch sie es vermutungsweise mit dem oben erwähnten Bericht in Verbindung bringen (a. a. O., p. 150).
[2] Bailo und Biscaro, a. a. O., Dok. XXXVI und p. 148.

EINE MINIATURENHANDSCHRIFT DES BENEDETTO PADOVANO IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

VON PAUL WESCHER

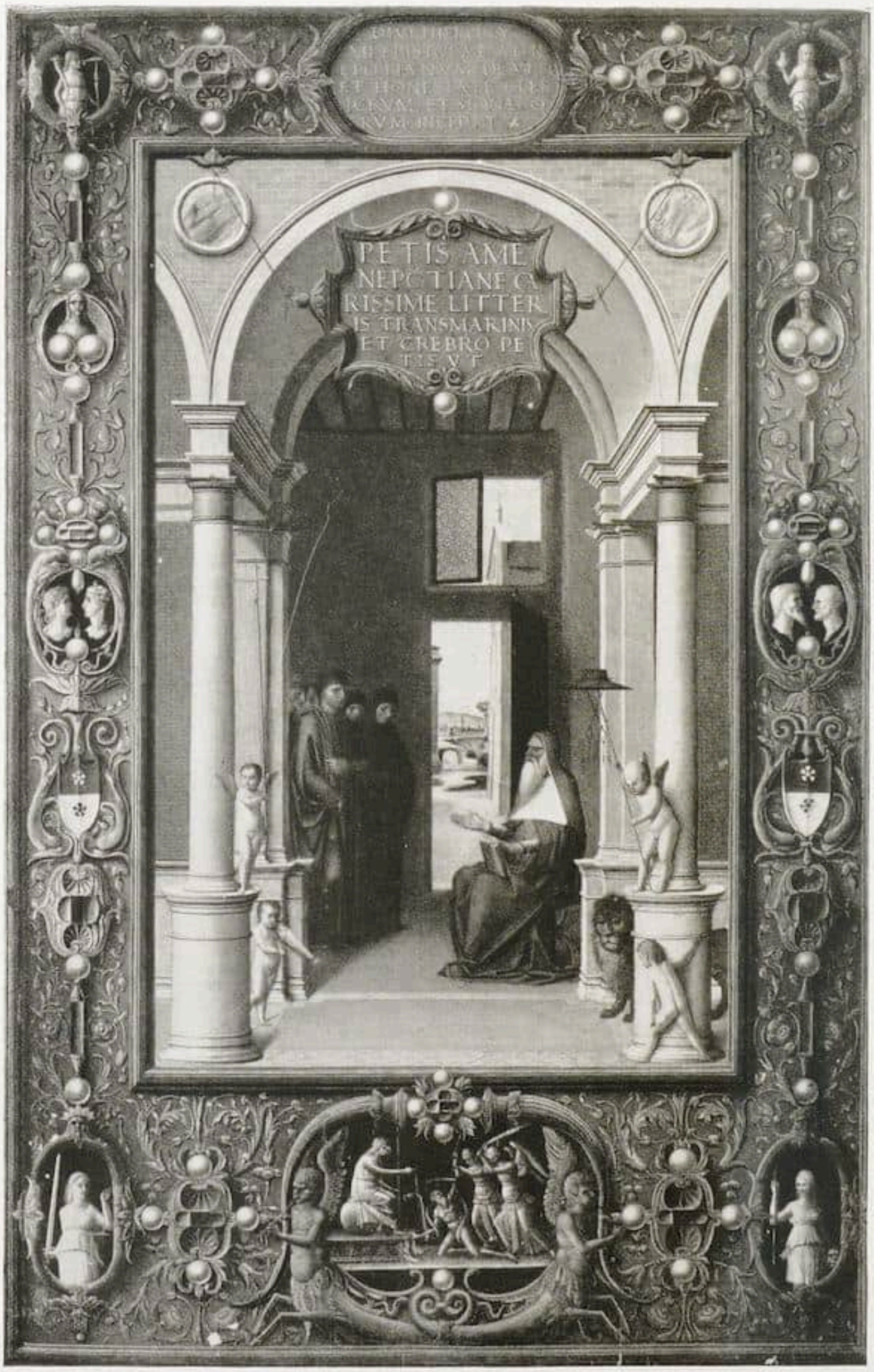
Im Bestand der italienischen Handschriften, die das Berliner Kupferstichkabinett aus der Hamilton Bibliothek erhielt, rühmte schon Seydlitz in seinem Verzeichnis im Repertorium für Kunstwissenschaft (VIII, 1885, Nr. 58) als schönste Miniatur die vollständig ausgemalte Titelseite eines um 1480 entstandenen Buches der Epistolae Sancti Hieronymi (78 D 13[1]), die das Wappen eines venezianischen Prokurators aus der Familie Mocenigo trägt; vielleicht des Johannes Mocenigo, des Dogen, der 1476 den Krieg gegen Florenz und Ferrara führte. — In der Tat gibt es, sehen wir von den besten Leistungen der ferraresischen Schule ab, nicht vieles an italienischer Buchmalerei nach der Mitte des Jahrhunderts, was sich an künstlerischem Gehalt und an Feinheit der Ausführung dieser vorzüglich erhaltenen Bildseite vergleichen ließe, die am ehesten noch an die Tafelbilder der Zeit erinnert. Zwei Stilrichtungen mischen sich deutlich sichtbar in dieser Miniatur: die der Schule von Padua, die besonders in der Umrahmung kenntlich wird, und von Venedig. Venetianisch, im Einklang mit der Kunst der Bellini, mutet mit ihrer klaren architektonischen Gliederung und Beschattung, ihrer gemessenen Haltung und Farbstimmung die ganze bildliche Darstellung des Mittelfeldes an, in der der hl. Hieronymus als Bischof den venezianischen Prokurator empfängt und belehrt. Besonders das Kolorit erscheint hier völlig venetianisch.

Unter den Künstlern, von denen wir wissen, daß sie in dieser Zeit sowohl in Padua als in Venedig tätig waren, ist der Maler Lauro Padovano und der Miniaturmaler Benedetto Padovano. — Die Zuschreibung der Miniatur an Benedetto Padovano, der vor 1477 von Padua nach Venedig übersiedelte, wird gesichert durch ein bezeichnetes Werk dieses Meisters, Malereien, die er für die Glossenausgabe der Decretalien Innocenz IV ausführte, die in den Jahren 1477—79 in Venedig erschien. In einer jener Miniaturen bezeichnet sich der Künstler wörtlich: Benedictus Patavinus. Und, suchen wir Vergleichbares, so erinnern sie am meisten an die drei Predellentafeln aus der Kirche S. Maria della Carità in Venedig, die der Anonimo Morelliano dem Lauro Padovano zuschrieb, die sich (ehemals bei R. von Kaufmann) jetzt in der Sammlung Lanz in Amsterdam befinden[2]. Die größte Ähnlichkeit der Berliner Miniatur mit der Illustration der erwähnten Decretalienausgabe ruht aber in der Dekoration der Umrahmungen, deren kameenartige Medaillons, von Edelsteinen und Perlen unterbrochene Ranken- und Groteskenornamente teilweise fast wörtlich übereinstimmen. Die antikisierenden Elemente dieser Dekorationsweise scheinen in Padua eher heimisch gewesen zu sein als in Venedig. Fast dieselben Motive begegnen in einer anderen Handschrift des Kupferstichkabinetts (78 D 14, Horatii Carmina), die in ihrer strengen Figurenzeichnung deutlich den Einfluß Mantegnas verrät und mit größter Wahrscheinlichkeit nach Padua zu lokalisieren ist. Daß sich auch die tritonenartigen Grotesken in der unteren Randverzierung der Hieronymus-Miniatur unmittelbar an die Kunst Mantegnas anschließen, ist ohne weiteres ersichtlich.

Steht somit die paduanische Abkunft außer Zweifel, so erhebt sich eine andere Frage von Wichtigkeit; nämlich die, ist dieser Benedetto Padovano identisch mit jenem Benedetto Bordone, der als Buchmaler und Verleger noch bis um 1535 in Venedig nachweisbar ist? Den Stil des Benedetto Bordone kennen wir genügend. Seine wichtigsten Werke wurden zuletzt in Thieme-Beckers Künstlerlexikon zusammengestellt.

[1] Ham. Nr. 297. — 295 : 197 mm. Aus der Bibliothek Comte Alexis de Golowkin.

[2] Vgl. Venturi, Storia dell arte ital. VII, T. 3, S. 267.



Benedetto Padovano / Der hl. Hieronymus empfängt einen venezianischen Prokurator
Aus Epistolae Sancti Hieronymi — Berlin, Kupferstichkabinett

Er hat neben seinem Verlag eine größere Buchmalerwerkstatt besessen und die daraus hervorgegangenen Arbeiten sind wahrscheinlich noch zahlreicher als es in jenem Artikel im Künstlerlexikon erscheint. Seine früheste, bis jetzt bekannte Arbeit besteht in den Miniaturen der von ihm verlegten Lukian-Ausgabe von 1494 in Wien (Staatsbibliothek,

Cod. Inc. IV, 9. 27). An sie lassen sich stilkritisch zahlreiche weitere anfügen. Im Berliner Kupferstichkabinett ist der Meister oder seine Werkstatt vertreten durch eine um 1508 geschriebene und gemalte Bestallungsurkunde für Francesco Garzone zum Podesta von Verona, vollzogen durch den Dogen Leonardo Loredano (Cod. 78 C 30). Ein noch ungenanntes Gebetbuch desselben Stils wird in Stift Melk bewahrt. Vier einzelne Miniaturen aus der Sammlung Fairfax Murray befanden sich 1908 bei de Marinis in Florenz. Ein Psalterium für Francesco Maria I von Urbino mit vier ganzseitigen Miniaturen aus dem Besitz von S. C. Cockerell 1908 auf der großen Burlington-Ausstellung in London (Nr. 264, Taf. 159, entstanden nach 1508). Aus der Zeit um 1520 rührt das bekannteste Dokument seiner buchmalerischen Tätigkeit, die mehrfach auf Londoner Ausstellungen gezeigte Evangelienhandschrift für das Kloster Santa Justina in Padua im Besitz des Major G. L. Holford in London[1].

Als eine der spätesten Arbeiten seines Stils muß die Handschrift des Casparo de Molino, Commissio seu Capitolare, von 1532, betrachtet werden, die 1919 in Baers Frankfurter Bücherfreund (S. 325 mit Abb.) veröffentlicht ist. — Indessen zeugen alle diese Arbeiten von einer unstreitig schwächeren künstlerischen Art als jene des Benedetto Padovano.

Nun gibt es noch einige zum Teil unberücksichtigte, anscheinend frühe Handschriften, die sich stilistisch am besten um ein 1491 bei Giov. Hammann di Landoja in Venedig gedrucktes und mit Miniaturen ausgemaltes Missale in Padua, Kapitelsakristei gruppieren lassen und die einen günstigeren Eindruck von Bordone vermitteln könnten. Dazu gehört vor allem ein reich illustriertes Missale der Ambrosiana in Mailand, dessen motivische Übereinstimmungen mit der Illustration der genannten Paduaner Handschrift schon Carta (Codici della Bibl. Naz. Descr. 48, Tav. XX—XXI) bemerkte. Rühren die im Museo Civico in Padua bewahrten Handschriften, wie das von Moschetti (Il Mus. Civico, Tav. IV) abgebildete Corale wirklich von Benedetto Bordone her, woran wir nicht zu zweifeln brauchen, so sind auch diese Missalien-Miniaturen Werke des Meisters. Damit kommen wir der besten Zeit seines Frühstils näher, aber auch deutlicher, wie ich glaube, zu einer Unterscheidung von Benedetto Padovano, zur Scheidung der beiden Künstlerindividualitäten. Der Meister der Decretalien Innocenz IV, der spätestens um 1450 geboren ist, mußte noch in dem ungewöhnlich hohen Alter von 85 Jahren tätig gewesen sein, sofern er mit Benedetto Bordone identisch ist. Dieser Umstand bleibt ebenfalls bei der Betrachtung zu erwägen.

[1] Vgl. Warner, Cat. of illuminated Mss. Burlington Exhib. 1908, Nr. 196, Taf. 130 und Early Venetian Painting Burlington Exhib. 1912, Nr. 43, Taf. 34.

Benedetto Bordone — Aus den Erzählungen des Lukian
Wien, Staatsbibliothek

Eduard Gaertner — Ansicht des Spittelmarktes in Berlin, 1853
Bes.: Hohenzollern-Museum

HUNDERT JAHRE BERLINER KUNST

VON WILLI WOLFRADT

Der Verein Berliner Künstler, seit Begründung der Berliner Sezession mehr und mehr zurückgetreten im Bewußtsein der Kunstöffentlichkeit, seit Jahrzehnten fast ausgeschaltet aus dem schöpferischen Geschehen und ohne Kontakt mit den Forderungen der Gegenwart, zeigt sich neuerdings lebhaft bestrebt, wieder Anschluß zu gewinnen und seine öffentliche Stellung zu verstärken. Die ganz groß angelegte und ungewöhnlich reiche Ausstellung, die ein Jahrhundert Berliner Kunst »im Schaffen des Vereins Berliner Künstler« zusammenfaßt, ist als Werbeveranstaltung bedeutenden Stils anzusehen. Mit der Berufung auf eine in der Tat höchst respektable und sicherlich oft unterschätzte Vergangenheit allein wird es nun freilich nicht getan sein, — Zukunfts-Kredit kann heute nur auf unzweideutige Zeichen der Erneuerung hin gewährt werden.

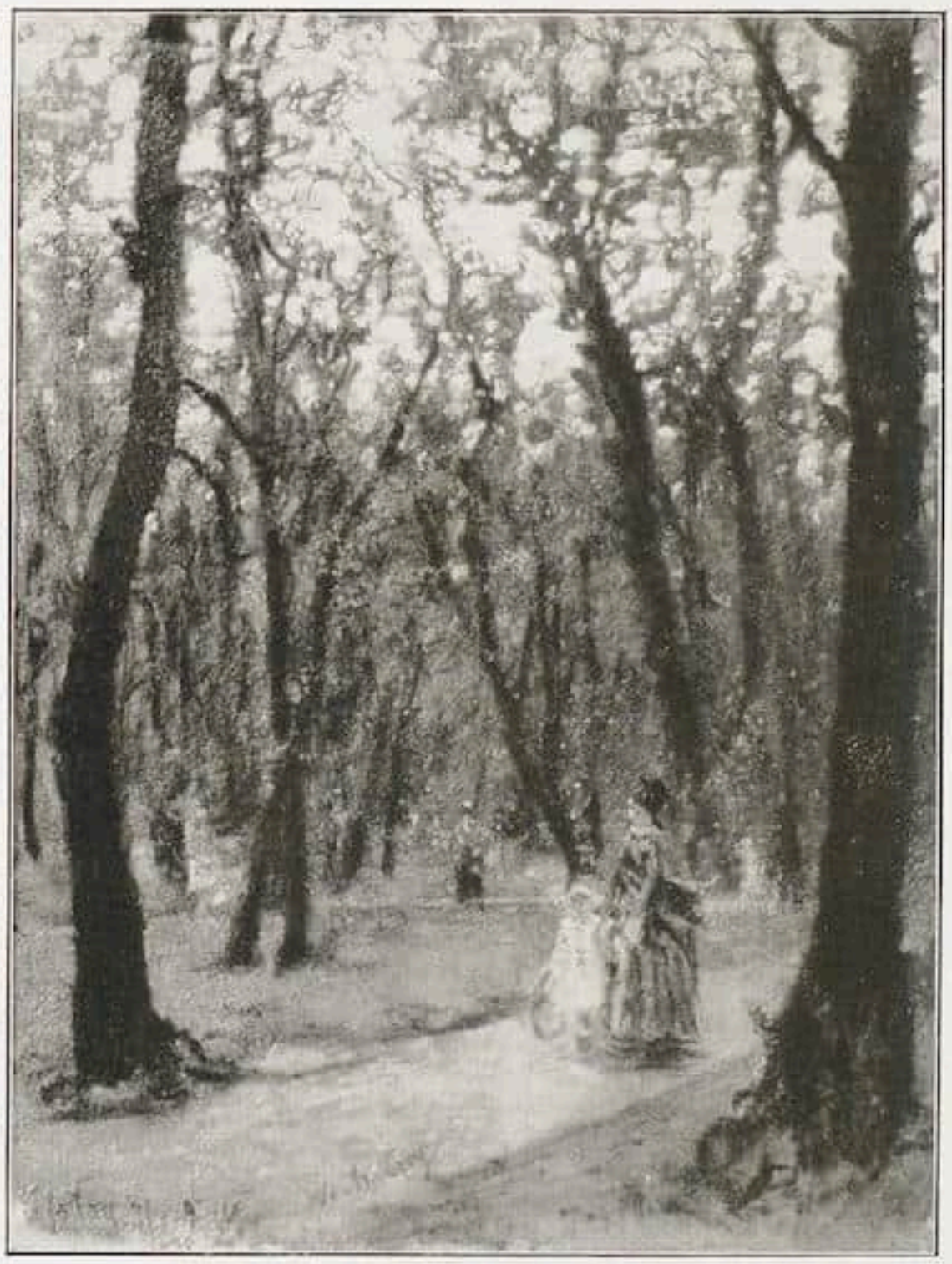
Die Beschränkung auf Werke von Mitgliedern des Vereins Berliner Künstler schließt keine der bekannten Persönlichkeiten der Berliner Entwicklung aus, sie verengt das Gesamtbild nur ganz unwesentlich. So kann die Folge der Bilder etwa mit Schinkel anheben, von dem man außer Theaterdekorationsentwürfen und Claude Lorrain nachgestimmten Landschaften ein großes Figurenstück antikisierenden Genres vorfindet. Mit Gaertner und Blechen ist schon der künstlerische Höhepunkt der alten Berliner Malerei in Sicht. Beide sind entsprechend nachdrücklich zur Anschauung gebracht worden und können, wie wohl niemals zuvor, ihren Sonderrang erweisen. An der Dotierung des Blechen-Kabinetts ist in hervorragendem Maße der Berliner Sammler Julius Freund beteiligt, während das beherrschende Stück, eine in sengendem Meeresblau und im tonig hingeschwungenen Graugrün der Vorderszene mächtig entworfene Darstellung des Golfes von Spezia, sich im Besitz der Verwaltung der Staatl. Schlösser und Gärten befindet. Gaertners Zauber ist die Verbindung von feiner, klarer Ausführlichkeit in der Wiedergabe des Architektonischen mit einem seidigen Lichtschmelz und Schimmer der Luft, dessen sanfte Wärme die Bauform und das kleinfigurige Leben in den Straßen nicht etwa verschwimmen läßt, sondern vollends subtil hervorläutert. Gaertner steht weder einem Canaletto, noch den van der Heyde und Berckheyde nach, und er ist vielseitiger als sie. Man kommt aus dem Entzücken nicht heraus vor seinen Bildern, unter denen sich übrigens auch einige Bildniszeichnungen befinden. Die Klose, Roch, Hintze, Brücke erreichen ihn nicht, aber auch sie sind trotz gewisser Kleinigkeiten und Trockenheiten, die der Vergleich mit Gaertner enthüllt, keineswegs ohne Reiz. Während die romantische Richtung in Berlin nicht Wurzel zu fassen vermag und auch die mit ihr zusammenhängende römische Landschaft außer Blechen nur so geringe Vertreter findet wie Ahlborn

Albert Hertel

Gräberstraße bei Rom
Bes.: Dr. Franziska Kern

oder Catel, bildet sich eine vortreffliche lokale Tradition der Wirklichkeitsschilderung heraus, die in der Straßenvedute, im Bildnis und in einer anmutigen Genrekunst zu den liebenswürdigsten Ergebnissen gelangt. Ein Gemälde wie Dählings »Romanzensänger« steht in seinem etwa Fohr verwandten Nazarenertum ganz isoliert da. Unübersehbar freilich die großzügige, naturtheatralische Panoramatik A. W. Schirmers, dem man den geborenen Berliner nicht glaubt. Die bodentümliche Eigenart ist vielmehr aufgenommen von Franz Krüger, der an dieser Stelle vor allem durch die benervten Pferdebilder und Reiterstücke kleinen Formats fasziniert, von Steffeck, dessen Stallstudien hierneben freilich ein wenig abfallen, der jedoch durch menschlich gehaltvolle, fein gefestigte Porträts oder mit einem graziösen Bildchen von der eigenen Hochzeitsreise überrascht. August von Rentzell gehört in diese Reihe, weniger um seiner etwas possenhaften Genreszenen willen, als mit überaus eleganten Darstellungen der königlichen Ausfahrten im samtrappen- oder perlmutterschimmelbespannten Promenadenwagen. Diese charmante Chronistenkunst hat Graeb vor allem nach der Seite des Interieurs hin ergänzt; ist er damit nicht ganz zureichend vertreten, so wird man durch ein winziges Springbrunnenbild aus dem Sanssouci-Park von bezaubernder Pikanterie der Spitzmalerei voll entschädigt, dem sich mit der Fontäne von der Pfaueninsel der ganz unbekannte Theodor Krüger in weicherer, versponnenerer Art anschließt. Im Bildnisfach wird der ziemlich konventionelle Wach durch seinen Schüler Hopfgarten und vor allem durch den eigentlichen Berliner Biedermeierporträtisten Schoppe übertroffen, der sich mit dem »Sterbelager Friedrich Wilhelm III., umgeben von Familie und Hofstaat« auch umfänglicheren Aufgaben gewachsen zeigt. Carl Begas der Ältere erscheint mit dokumentarisch wertvollen Bildnissen von Rauch, Schadow, Cornelius.

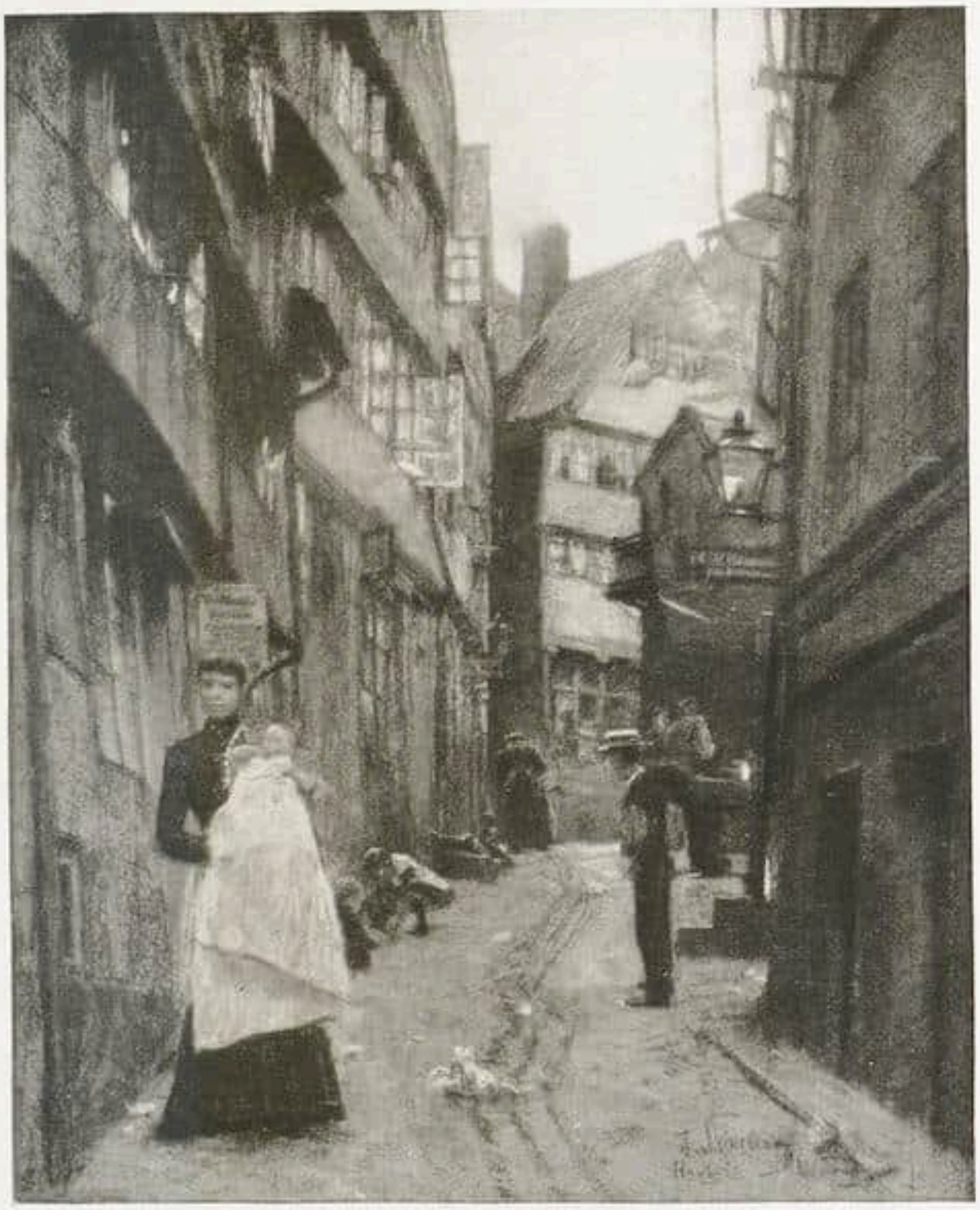
Sein Sohn und Schüler Oscar Begas lenkt die Aufmerksamkeit durch stimmungseigene, scharf akzentuierte Landschaften auf sich. Hosemann, den man auf Grund seiner ungewöhnlich hübschen Einfälle und Beobachtungen wohl immer ein wenig überschätzt, oder der hier eigentlich nur in Zeichnungen und Pastellen vollgültig repräsentierte Menzel treten als Selbstverständlichkeiten hinter den sekundären Künstlern zurück. Es ist ja ganz und gar nicht so, wie es immer heißt: daß erst aus einem gewissen Zeitabstand das richtige Urteil gefällt werden kann über Persönlichkeiten und Leistungen des Geisteslebens. Die eigentliche Befugnis zum Urteil liegt gewiß bei den Zeitgenossen und vor allem bei ihren Söhnen. So ist etwa der erfolgverwöhnte Salonporträtist Gussow sicherlich nicht zu unrecht als eine bloße Modegröße gewertet und schnell wieder vergessen worden. Nun aber verblüfft doch wieder das Raffinement seiner teerosenduftigen Ensembles von Teint, Seide, Federn und honigfarbenem Plüsch. Die in ihrem kultivierten Ton, ihrer gelösten Haltung Manets Art streifenden Frauenbildnisse Carl Ludwig Beckers



August Amberg — Im Tiergarten. 1871
Bes.: Dr. Raehmel

sind freilich durchaus nicht bezeichnend für diesen tief im Historizismus steckenden Maler. Vor einem Damenbildnis Ambergs denkt man an Couture und vor seinen von Sonnenflecken durchflirrten Freilichtstücken mit ihren farbig bewegten Schatten an Monet und den frühen Renoir. Es läßt sich überhaupt ein unausgesetztes Kommunizieren Berlins mit Paris beobachten. Hertel zeigt in delikaten Landschaftsstudien südlichen Motivs Corot-Anklänge, und der ausgezeichnete Bennewitz von Loefen verleiht märkischer Natur eine mildleuchtende Sättigung barbizonscher Provenienz. Unrettbar versunken erscheint in seiner renommistischen Naturaufmachung der einst so gefeierte Eduard Hildebrandt und auch zu den Meyerheims führt wohl kein Weg aus der Gegenwart. Hoguet hingegen gehört zu den Erlebnissen auf dieser Ausstellung, sowohl mit seinen knappen, eigenartig pointierten Landschaften wie mit Stilleben, die Bestes von Chardin bewahren. Ein Skarbina personifiziert geradezu den Bund Berlin—Paris in der Vereinigung von andeutender Leichtigkeit der Natur und ihren Stimmungen gegenüber einem zeichnerischen Realismus. Menzels Freund Fritz Werner unterhält mehr durch das Stoffliche, wenn er etwa den Tierpräparator inmitten seiner eingemachten Vögel und Reptilien zeigt, der Steffeck-Schüler Lulvès durch die lebendige Berichterstattung seiner zoologischen Gartenszene. Vielleicht ist man heute, da die Malerei ihrer stofflichen Verarmung wieder zu entrinnen trachtet, besonders empfänglich für solche Dinge, wie man auch Paul Höniger, den Chronisten des Café Josty und des Spittelmarktes um 1890, in seiner an Skarbina orientierten Art mit Vergnügen betrachten wird.

Da ist man denn mitten im letzten Drittel des Säkulums Verein Berliner Künstler und spürt nun auf Schritt und Tritt deutlicher die Problematik seiner Stellung, das Nachlassen, die Unjugend. Da aber auch diese Abteilung mit wählerischer Sorgfalt zusammengestellt ist, sichtlich bemüht, die Maler in ihren besten Leistungen aufzuweisen, gibt sie sich trotz grundsätzlicher Schwäche der künstlerischen Haltung nicht unansehnlich. Und gerade dem generationell völlig entfremdeten, einer weit jüngeren Kunst verbundenen Betrachter stellt sich die Aufgabe unvoreingenommener Sichtung. Vor ihr besteht Hagemeister mit einem großartig hingeklatschten Wellenbild weit besser als der rasch frag-



Franz Skarbina — Alt-Hamburg (Druwenhof). Pastell

Curt Agthe — Morgensonne im Atelier
Bes.: Der Künstler

Carl Steffeck

Bildnis der Tochter Johanna
Bes.: Frl. Emmi Steffeck

würdig gewordene Waldteich-Lyriker Leistikow, ihr erscheint überraschenderweise Anton v. Werner mit dem großen »Sterbelager Wilhelms I.« als recht respektabel. Auch das Atelierstück von Agthe fesselt in seiner dunklen, von Sonne durchbrochenen Innenräumlichkeit, und wie vor den oft verkrampften, aber visionsgewaltigen Bildern Martin Brandenburgs wird der Betrachter vor gewissen Beiträgen der Mosson, Kayser-Eichberg, Dettmann, Hübner, Kath, Klohß, E. M. Müller und Anderer mit dem Gefühl schuldiger Anerkennung verweilen. Daß in Liebermann, der ausgezeichnet zur Darstellung gebracht ist, die einzige epochale Persönlichkeit ausschied, konnte hier nur seine Bestätigung finden. Heute ist wohl Alfred Pfitzner in all seiner künstlerischen Zurückhaltung der Vermögendste dieser ganzen Gruppe, dessen vornehme Musikalität drei tonlich wie im Formengewirk außergewöhnlich feine Schneestücke bezeugen.

Nur wenig ist über die Plastik hinzuzufügen, welch stattlichen Raum sie auch einnimmt. Berlin kann sich seiner Bildhauerei wahrhaftig nicht rühmen. Selbst Schadow, die weitaus überragende Gestalt, ist nur sympathisches Mittelformat. Statuetten von Bläser und Drake, ein Franz Krüger übersetzendes Relief von August Kiß können, da Tieck fehlt, allein die Arbeit versüßen, sich durch den Mißwuchs von Rauch bis Begas und Metzner zu quälen. Ein Kapitel von überwältigender Ungenießbarkeit, in dem vereinzelte Werke von Baumbach, von Bauroth und Rhades unter den Lebenden, vielleicht noch von Garvens und Klimsch (Bode-Büste) Oasenpunkte bilden. Man wendet sich rasch wieder den Sälen der Malerei zu, deren Studium unerschöpflich Gewinn trägt.

Hubert Robert — Villa Medici

Zu dem Beitrag in Heft 11 — Aus der Ausstellung in der Galerie Cailleux, Paris

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DER BERLINER NATIONALGALERIE

Einige in der letzten Zeit hinzugewonnene Bilder bescheidenen Formats sind nun vorgestellt worden. Nicht bei allen leuchtet auch nur der museale Wert, ein künstlerischer Gewinn kaum in vier Fällen ein. Er steht außer Frage zunächst bei einem entzückend durchsichtigen kleinen Wilhelm von Kobell, der einen gelb bewamsten Reitherrn und seinen Schimmel gegen den lilagrau eingeregneten Tegernsee stellt. Ferner bei einem frühlingszarten Ruinenidyll C. D. Friedrichs, das freilich nicht als notwendige Erwerbung gelten kann angesichts der Friedrich-Schätze der Galerie. Unbedingt erfreulich das biedermeierliche Porträt einer Dame nebst Schoßhündchen von dem Berliner Julius Schoppe. Rechte Butzenkunst Carl Philipp Fohrs altdeutschtümelnd im Wald versteckter »Verirrter Ritter«. Michael Nehers »Kloster in Süddeutschland« ist fein säuberlich und zart hingemalt, wennschon die künstlerische Magerkeit der Auffassung den Bewahrungswert des Bildchens in Grenzen hält. Eine »Via Appia« Catels, frappant in der Blickanordnung, wirkt in jeder anderen Hinsicht blaß. Werke von Hackert, Carus, Scheffer von Leonardshoff, Herbig, Kuhbeil, Vieth sehen einer frühen Magazinierung entgegen. Wolfradt

DIE STÄDTISCHE GALERIE IN MÜNCHEN

Erstaunlich, welch umfangreiche Schau an Malerei und Plastik diese Galerie (Anbau an das Lenbach-Haus) heute schon zeigen kann. Beinah ist bereits zuviel vorhanden, denn nur mit ständigem Wechsel oder sofortigem weiteren Anbau kann die heute schon vorhandene Menge, geschweige der morgige Gesamtvorrat gezeigt werden. Damit keine Deckung mit den Plänen der Pinakotheken und der Staatsgalerie eintrete, beschränkt sich Dr. Hanfstaengl, der Leiter, auf Münchner Kunst. Bei der Bodenständigkeit der älteren Zeit ist dieser Begriff leicht abgrenzbar, beim Kommen und Gehen im 19. und 20. Jahrhundert wird er naturgemäß vager. Ein genauer, bestens illustrierter Katalog gibt Rechenschaft von dem bereits Erreichten. Wir stimmen dem Ergebnis im Großen zu, wollen nur einige Einzelbemerkungen anreihen.

Wundervoll die Beispiele vom vergehenden Mittelalter: Pollak und Muelich. Da sich diese Gefilde jedoch mit denen des bayrischen Nationalmuseums schneiden, wird dieser aktuellste (nicht etwa nur historisch kostbarste) Ausbau schwer werden. Ein ganzer Edlingersaal repräsentiert diesen Meister mit elf guten Arbeiten. Vielleicht wird sein geistreicher, malerischer und psychologischer Manierismus heute überschätzt. W. v. Kobell, der unsrer jüngsten Malerei wohl mindestens soviel zu sagen hat, müßte, falls es finanziell möglich, eigentlich mit gleicher Breite gezeigt werden. Ebenso K. Haider, der zwar mit acht Arbeiten richtig in seiner Bedeutung gewürdigt ist, bei dem aber späte Landschaften in ihrer großen konstruktiven Stille betonter hätten sein dürfen. Welche innere Aktualität haben ge-

wisse Arbeiten von den Klotz, Catel (Königsee), Hauber oder P. Heß (Oktoberwiese), Quaglio, A. Adam, F. v. Olivier, Dorner, Chr. Morgenstern, soweit sie als Kleinmeister auftreten. Von ihnen geht über Haider zu Steppes (von dem man neben erschreckenden Fehlgriffen kostbare Gebilde herausheben könnte) jene kristallinische Klarheit und Härtung der Gegenstandswelt, die uns heute sowohl von den Konstruktivisten als auch den Gegenstandsbetonern wieder naheliegt. Wir betonen derartiges, weil der Katalog die »wesentliche Aufgabe im Dienst an der lebenden Kunst« sieht.

Von diesem entscheidenden Gesichtspunkt aus, den wir voll unterschreiben, sollte die historische Gleichmäßigkeit des Aufzeigens noch radikaler unterdrückt sein. Denn das Ideal der historischen Vollzähligkeit (»von allem etwas«) wird immer sinnloser, je gewaltiger die Verkehrsmittel und — je genauer die Geschichtswissenschaft wird. (Wer Kunsthistorie treiben will, muß ja doch sofort reisen.) Unter diesem Aspekt sollte man sich vor Ausbreitung gewisser Partien hüten, die uns schon heute langweilen. Mit Wehmut gedenkt man der Schmerzen eines Galerieleiters, wenn er z. B. einen Saal der »Scholle« oder verwandter Münchner Kunst gestalten soll. Keinesfalls möge man auch etwa den »Meister« Spitzweg teuer ausbreiten. Taktvoll war es, daß ihm nicht etwa eine Kabine reserviert ist. Auch die Schleich und Voltz sind glücklicherweise sparsam genommen. Sehr geschickt, einige Überschätzte in ihren unterschätzten »Nebenwerken« zu packen. So Defregger, Reinicke (!), G. Max (als Landschafter!), Chase, G. Meier, J. Adam, W. v. Lindenschmidt, Weißgerber, Eberz (mit seiner besten Landschaft statt seinen problematischen Figurenbildern). Wichtig wird ferner das typische Problem sein, schon ganz frühe den vielleicht Ungeschickten, aber Vertieften, vom nur routinierten Könner abheben zu können, so etwa den Unterschied zwischen dem gewichtigen Bild Schrimpfs und Schulz-Matan zu empfinden. Im gleichen Sinne wird man bei bestechenden Könnern sich nur an echtere Kleinarbeit halten dürfen: bei W. Heise an das aufgehängte Pflanzenstück, keinesfalls aber an den könnerischen, aber hohlen Stephanus.

Die herbste Lücke des Museums sind (freilich schwer zu beschaffende) Arbeiten von Marc (späte), Kandinsky, Klee, Campendonc, kurzum des »Blauen Reiter«, welche Gruppe, einstens gerade vor den Toren Münchens sich konstituierend, die einzige »Münchner« Gruppe moderner Kunst war, die gewisse Weltgeltung erlangte, ganz abgesehen davon, daß sie, rein geschichtlich gesprochen, den Durchbruch der eigentlich modernen Malerei vorm Krieg hier geleistet hat. Sie war vielleicht die letzte eigentliche Blüte moderner Münchner Malerei. Roh

Berthe Morizot — Äpfellese

Aus der Ausstellung in der Galerie Bernheim Jeune, Paris

Zu dem Beitrag in Heft 11

EINE NÜRNBERGER HOLBEIN-ERWERBUNG

Vom Germanischen Museum in Nürnberg ist aus dem Münchner Kunsthandel ein interessantes Porträt von der Hand Holbeins d. J. erworben worden. Das reichfarbene Bildnis, das in dem Graubraun des Kleides, dem Orange des Mantels und dem Rot des Baretts seine koloristischen Hauptakzente hat, stellt die Halbfigur eines jungen Luzerner Bürgers vor einer Architektur dar. Der Dargestellte, der in einer Inschrift »Johannes Xylo Tectio« genannt wird, spielt eine kleine Leier. Das Gemälde ist 1520 in Luzern, wo sich Holbein nach der Rückkehr von seiner Mailänder Fahrt aufhielt, ehe er sich in Basel ansiedelte, gemacht worden. h

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Le Fauconnier / v. Brockhusen / R. Grossmann / Jaeckel / Fritsch / »Deutsche Maler 1780—1850« / Akademie / Tessenow-Möbel

Die der Galerie Thannhauser verdankte Wiederbegegnung mit Le Fauconnier erweitert unseren gewöhnlichen Begriff von französischer Gegenwartskunst insofern, als diese edle Dunkelmalerei von breitschichtiger, tonschwerer Sprache noch deutlicher als Derain Zusammenhänge mit

Berthe Morizot — Kinderbildnis

Zu dem Beitrag in Heft 11 / Aus der Ausstellung in der Galerie Bernheim Jeune, Paris

giorgionesken Traditionen aufweist, die sonst allenfalls ganz aus der Ferne anklingen. Hier speist alter Bildklang unmittelbar den Traum gewichtiger, kubisch aufgegliederter Formen, ein braun verglommener Schatten, aus dem gelbe Blütenköpfe, Schneedächer, Antlitze funkelnd aufspringen.

Den zehnten Todestag des frühverstorbenen Theo von Brockhusen ehrt eine Gedenkschau der Galerie Ferd. Möller. Seine Malerei hat einen wahren Horror gehabt vor der ruhigen Fläche, sie mußte immer strömen, streben, sich ergießen. Das ist es, was sie uns heute entfremdet. Was nun aber besonders ins Auge springt: ihr Sinn für harte Formen. Ein ungebärdig Voranwollender ist Brockhusen gewesen, der Aktivsten einer vor dem Kriege. Die Zeichnungen in ihrer kargen, prosaischen Energie lassen am unmittelbarsten erkennen, welche Möglichkeiten ihn noch hätten reifen können.

Bei Flechtheim sommerliche Flechtheim-Mischung mit bedeutenden Beiträgen von Picasso, Braque, Gris, Klee, Hofer, Beckmann usw., sowie plastischen Einzelwerken, unter denen eine straffe Schmeling-Bronze Bellings auffällt, weichere Vorformung noch, doch bereits akut im Gestus. Auch Rudolf Großmann, dessen seidigbunt hingewehte, espritgesegnete Malerei ihren Raum für sich hat, entrichtet dem Boxmatador zeichnerischen und plastischen Tribut, — aber spitznasige Damen weiß er kecklicher zu modellieren.

Von vorn herein konnten sich Zweifel regen, ob nun gerade Willy Jaeckel und Ernst Fritsch als erste Rom-Gäste des preußischen Staates in der wiedereröffneten Academia Tedesca aufzunehmen waren. Dem Sinn dieser Vergünstigung hätte es wohl besser entsprochen, ein paar mittellose junge Kerle oder abseitige, wesentliche Künstler einzuladen. Die bei Hartberg nun ausgestellte Rom-Ernte der Beiden vermag solche Bedenken keineswegs niederzuschlagen. Fritsch ist wohl etwas farbiger geworden, aber um nichts inspirierter. Unbegreiflich, daß diese gleichförmige, einfallsarme und obendrein ungediegene Malerei doch so beachtet wird. Jaeckels Routine, wie glatt sie oft schmeichelt und welche merkwürdigen Verzeichnungen ihr anderseits immer wieder unterlaufen, wirkt daneben freilich recht positiv. Der Schmelz des Inkarnats, vor allem der farbige Duft der Pastelle geht unleugbar ins Auge. Man versteht den Publikumserfolg dieser Kunst. Zu offizieller Auszeichnung und Verwöhnung obendrein war jedoch kein Anlaß.

»Deutsche Maler 1780—1850« hat die Kunsthandlung Hugo Helbing in einer durch Leihgaben des Privatbesitzes zu instruktiver Vielfalt ergänzten Reihe verkäuflicher Werke zusammengebracht. Es ist, wenn schon etwa Blechen, Fried-

Ferdinand v. Olivier Heimkehr

Aus der Ausstellung »Deutsche Maler 1780—1850« der Galerie Hugo Helbing, Berlin und Ludwigs-Galerie Otto H. Nathan, München

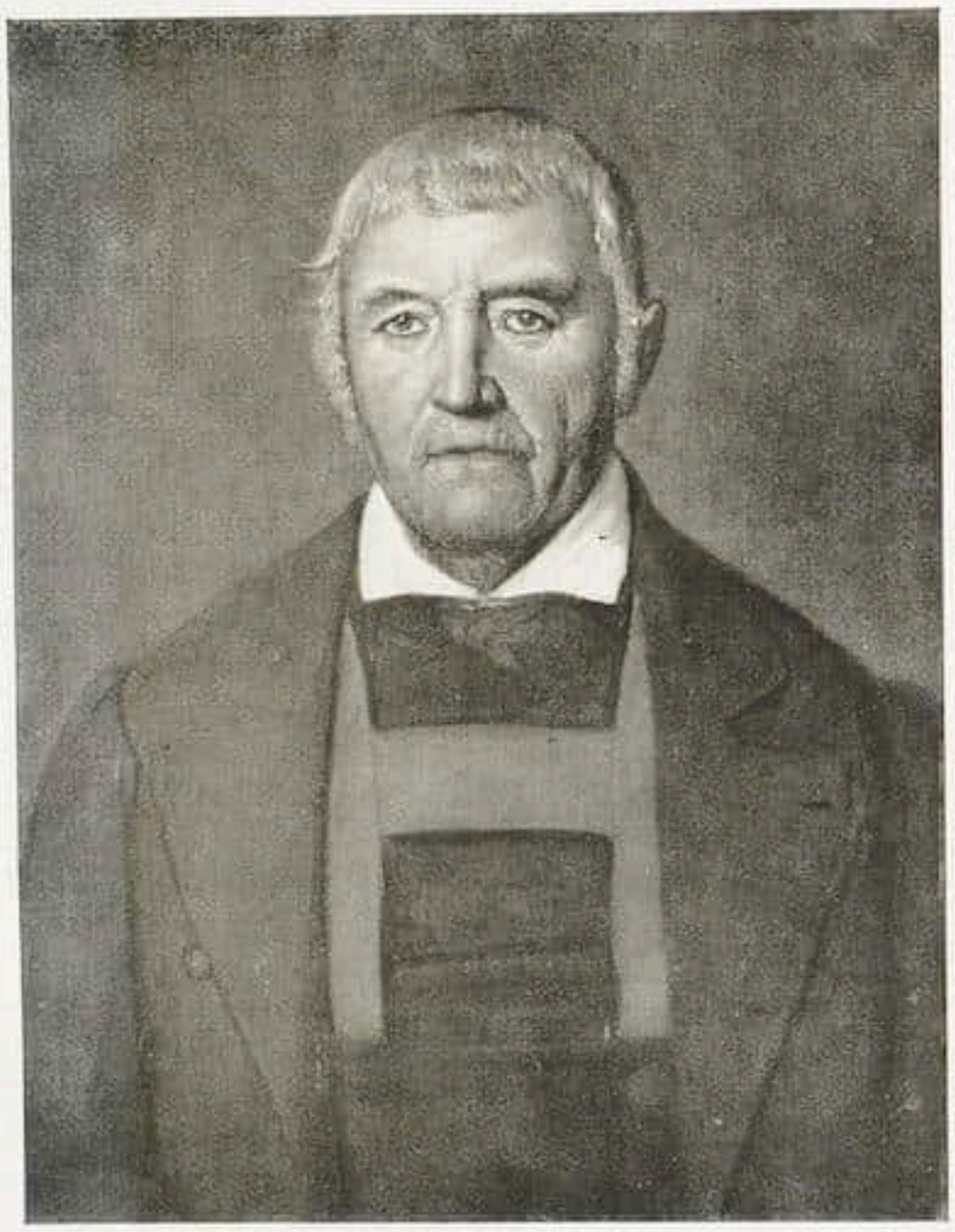
rich, Koch, Olivier, Rayski, Schwind, Spitzweg, Waldmüller mit hervorragenden Stücken auftreten können, weniger Wert gelegt auf die geläufigen Größen der romantisch-biedermeierlichen Jahrzehnte, das Hauptinteresse vielmehr den sekundären Erscheinungen und liebenswürdigen Kleinmeistern zugewandt. So blinken aus mancherlei Spreu die kostbar klargeschliffenen Kobells, ein in Golddunst getauchter Gebirgssee Morgensterns, entzückende Aquarelle Rudolf v. Alts hervor, gewinnen sich Bildchen der Dillis, Bürkel, Ramboux, J. A. Klein, Gensler besondere Sympathien. Drei großzügige Kleinformate Rottmanns legen es auch hier wieder nahe, diesen eminenten Landschafter einschränkender Bewertung gegenüber stark zu betonen.

Sieht man von den konstitutionellen Schwächen der Akademie-Ausstellungen ab, die nun einmal viel Ballast mitzuschleppen haben und zu offiziell sind, um Front bilden zu können, so darf der diesjährigen zugestanden werden, daß sie den Mangel an überragenden und letztgültigen Werken durch das erfolgreiche Streben auszugleichen wußte, viele neue Gesichter zu versammeln, junge Begabungen, auf die man merken wird. Für sich stehen ein herrlicher Kirchner, Geleucht von Grün und Orange vor Blau, leiberfrohes Gedränge nackter Menschen am Waldsee, und zwei venezianische Dächerblicke Kokoschkas, schwirrende Tänze der entzückten Farbe; das Nemes-Porträt Kokoschkas tritt dagegen zurück. Wohltat die beiden Figurenstücke Richard Schroetters in der harmonievollen Verschränkung und sanften Übereinpassung der Gebärden. Ein Katzenbild von Heinrich Schwarz in graugrün opalisierendem Ton, ein stilles, blasses Mädchengesicht von Thoms, der auch mit einer verspielt intimen Landschaft überzeugt, ein witzig-verwegenes, rosa und hellblau blitzendes Kostümbild der Annot, sicher und lustig hingetroffene Porträts von Wollheim und überraschend formulierte, koloristisch lichte Arbeiten Max Oppenheimers, Redakteur und Radrennkurve, drängen sich besonders in den auslesenden Blick. Lauterburgs Bildnis der Ricarda Huch, die ungemein kultivierte und ernste Malerei E. W. Nays, Landschaften von Fuhr und Feibusch, das amüsant beobachtete »Pariser Negercafé« von Else van der Velde, Stocks »Erntefest« und überhaupt so manche genremäßige Darstellung (Lau, Kretzschmar, Steiner), die Arbeiten von Heß, Wagner, Nesch stellen sich über das Niveau. Dazu ein großes Aufgebot an Plastik mit bemerkenswerten Leistungen von Kolbe, Abbo, Brün, Geiger, Rickert, Keller, Pils, Koelle, Voll, Brellochs und dem scharf ziselierenden Porträtisten Brachert. Genialisch-visionäre Steingekröse von Peter Lipmann-Wulf zeigen einen Eigenwilligen auf Irrpfaden. Dem verstorbenen Ernst Wenck ist die einzige Kollektivschau gewidmet.

Wolfradt

* * *

Prof. Heinrich Tessenow, der immer wieder unter den wesentlichen Persönlichkeiten auf dem Gebiet der modernen Baukunst und Innendekoration genannt werden muß, zeigt in den Ausstellungsräumen der bekannten Möbelfirma J. Groschkus — die übrigens das Alleinherstellungsrecht für Tessenow-Möbel erworben hat — Einzelmöbel und vollständige Zimmereinrichtungen, meistens neuere Schöpfungen, die die Wesensart dieses sehr sachlichen und höchst geschmackvollen Künstlers belegen. Materialechtheit und klare Linienführung verbinden sich hier mit einem disziplinierten Gefühl auch für malerische Wirkung im Ensemble. Keine blutleere, nur verstandesmäßige Konstruktion ist das Signum für diese Möbel,



Friedrich Wasmann — Sarntaler Bauer

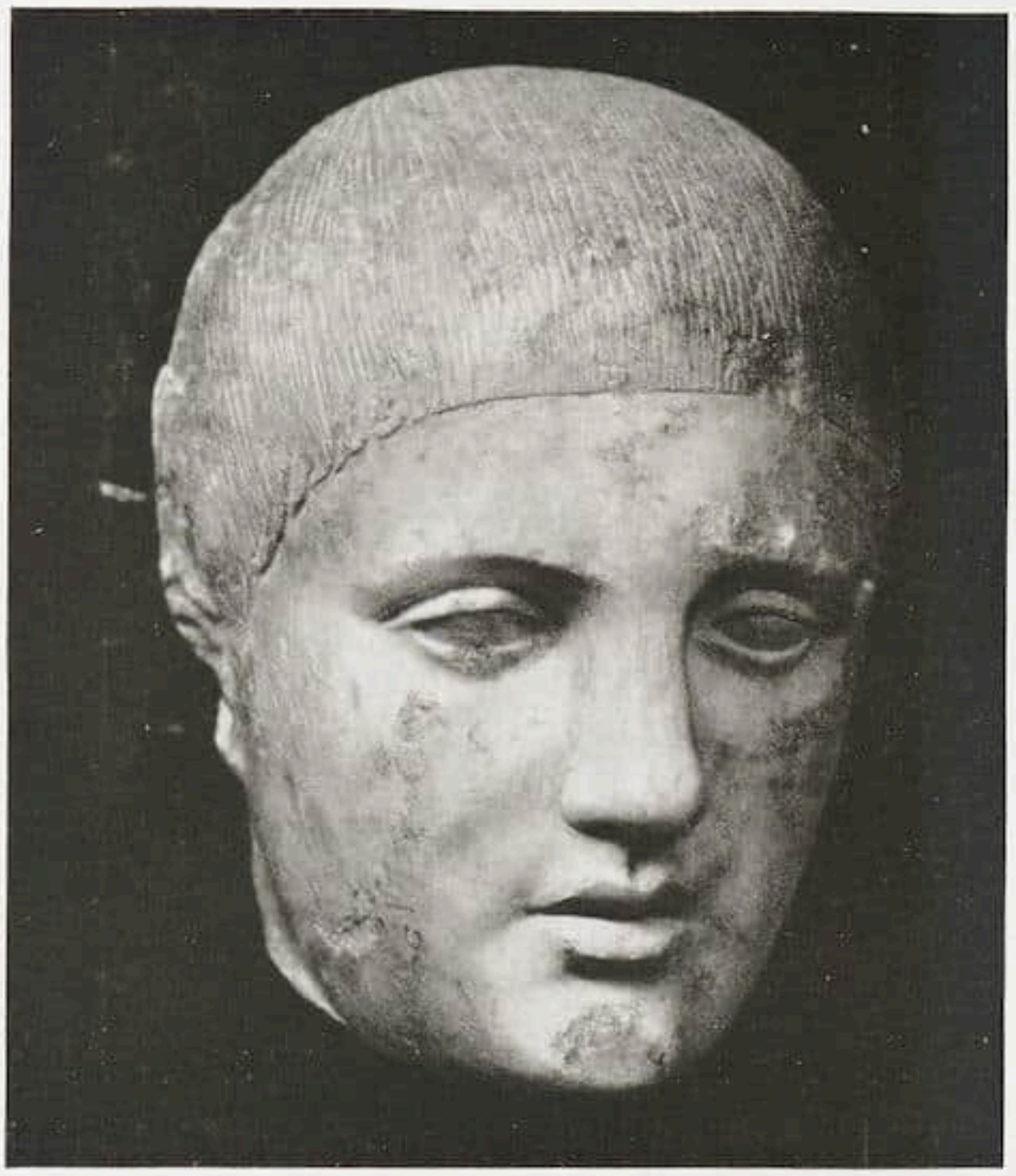
Aus der Ausstellung »Deutsche Maler 1780—1850« der Galerie Hugo Helbing, Berlin und Ludwigs-Galerie Otto H. Nathan, München

sondern man empfindet das Bedürfnis nach Bequemlichkeit, nach Hineinwachsen des Körpers in den temperierten Rhythmus dieser von allem Barocken freien, fein empfundenen Sitzmöbel und schließlich auch nach einer Kultur, die durchaus dem Geist unserer Zeit entspricht. Eine solche Ausstellung verdient nachdrücklichsten Hinweis. B.

PARIS

Die Courbet-Ausstellung / Wandteppiche der Renaissance / Idealisierte Köpfe / Die Sammlung Paul Guillaume

Die Courbet-Ausstellung im »Palais des Beaux-Arts« der Stadt Paris, die ursprünglich mit dem fünfzigsten Todesjahr des Malers (der am 31. Dezember 1877 in La Tour-de-Peilz in der Schweiz verschied) zusammenfallen sollte, erfüllt die Hoffnungen, die man hegte. Bekanntlich sind die französischen Museen, außer dem Louvre, an Werken des Künstlers nicht überaus reich. Dagegen besitzen die ausländischen Galerien sehr bedeutende Stücke und es ist erfreulicherweise gelungen, die wichtigsten Arbeiten von dort heranzuholen, dabei gehört der Löwenanteil sicher Deutschland: So hat Dresden die berühmten Steinhauer, Hamburg ein wundervolles Blumenstück, Privatsammler wie Jakob Goldschmidt und Gerstenberg-Berlin ausgezeichnete Bilder hergeliehen. Dazu kommen als Leihgeber die Museen von Stockholm, Kopenhagen, New York, Detroit und selbst die Sammlung Matsukata-Tokio. Außerdem verfügt das »Palais des Beaux-Arts« selbst über einen ansehnlichen Bestand von Werken des Meisters. Im ganzen umfaßt die Ausstellung mehr als hundert Bilder. Dazu kommt noch ein künstlerisch und historisch gleich interessantes Material an Zeichnungen, zeitgenössischen Flugschriften, Zeitungen, Karikaturen, meistens aus der Sammlung des Herrn Charles Léger, der übrigens ein sehr bedeutendes Buch über Courbet in Vorbereitung hat. So ist man imstande, die ganze lange Laufbahn dieses von Gott begnadeten Malers zu verfolgen, von dem ersten »Salon« (Selbstporträt mit schwarzem Hund, gemalt 1842, ausgestellt 1844) bis zu den letzten Landschaften, die der mürrische und kranke Greis, nachdem er vor der Geldstrafe, die ihn wegen seines Anteils an der Kommune bedrohte, aus Frankreich geflohen war, in der Schweiz malte. Das malerische Genie, daß ihn nie verließ und ihn vom Anfang bis zum Ende beständig, ohne Fortschritt und ohne Rückschritt führte — denn Courbet war viel zu gesund, um irgendeinen Zweifel, irgendeine Unruhe zu fühlen — tritt majestätisch hervor und man empfindet deutlich die bäuerliche Gesundheit des Malers, die sich in der gewissenhaften, herben und un-



Griechisch, 5. Jahrh. v. Chr. Kopf eines Wagenlenkers
Nase restauriert Aus der Ausstellung in der Galerie Sambon, Paris

ermüdlichen Arbeit seines ganzen Lebens offenbart. Solche Ausstellung rollt viele Probleme auf: So Courbets Beziehungen zu seiner Zeit und Umgebung, zum Impressionismus und zur Nachwelt, über die wir eingehend noch in einem größeren illustrierten Aufsatz sprechen werden.

Gleichzeitig hat die Manufacture des Gobelins eine Ausstellung von Wandteppichen der Renaissance eröffnet. Sie umfaßt flämische, italienische und französische Arbeiten und fängt mit der berühmten Folge mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Julien im Dome von Le Mans an, wo sich nun die ersten Anklänge der Renaissance spüren lassen. Eine sehr bemerkenswerte Folge ist diejenige des Hercules (Sammlung Larcade), in welcher Menschen und Tiere, im üppigen Laubwerk verstrickt, ein vollkommen dekoratives Ganzes bilden. Die beiden Stücke nach Ovids Verwandlungen, aus den Werkstätten von Ferrara, zeigen eine ungemein feine und gefühlvolle Landschaft mit vorherrschendem Grün und Gelb. Von Maximilians Jagden, die nur teilweise vertreten sind und früher vollständig mehrmals gezeigt wurden, ist kaum zu sprechen, denn diese Folge stellt einen der Gipfel in der Kunst der Wandteppiche dar. Nie vielleicht wurde das Gleichgewicht zwischen Realismus und Dekoration so meisterhaft gehalten. In der Allegorie der Condamnation de Banquet (Lothringisches Museum in Nancy) bleibt noch, im Geiste und in der Ausführung, viel Mittelalterliches zu spüren und ebenso in den Bauernszenen von Gomband et Macé. Im Gegensatz hierzu sind die beiden Stücke mit Davids Geschichte (Sammlung Germain Seligmann) zu sorgfältig in der Zeichnung, so daß das dekorative Moment fast verloren geht. Sehr gut sind die Erzeugnisse der von Primaticcio gegründeten Werkstätte in Fontainebleau vertreten. Es ist gelungen, die vier Stücke mit Dianens Geschichte, die von jeher im Schlosse Anet aufbewahrt sind, mit einem fünften Stück des Museums von Rouen zu vereinigen. Reichtum der Gegenstände verbindet sich mit der Phantasie der Ornamente. Schade, daß die Farben ziemlich gelitten haben. Glücklicherweise ist Joabs Tod in einer großen Einrahmung im Du Cerceaus Stile, noch sehr frisch.

In der Galerie Sambon, dessen Leiter immer nur Weniges aber Erstklassiges zeigen will, wurden unter dem weitläufigen Titel »Idealisierte Köpfe«, 28 Skulpturen von der ägyptischen Kunst bis zur Renaissance gezeigt. Einige dieser Köpfe sind her-

André Derain — Büste

Aus der Ausstellung der Sammlung Paul Guillaume, Paris

vorragend. Unter diesen vor allem ein Wagenlenker, griechische Arbeit des 5. Jahrhunderts v. Chr., rein und großartig (Abb.). Die Büste eines Kindes, eine römische Arbeit aus dem 3. nachchristlichen Jahrhundert, beweist, daß in dieser sogenannten Verfallszeit doch köstliche Werke hervorgebracht wurden. Ein französischer Kopf des 15. Jahrhunderts ahmt bis zur Täuschung ein griechisches Werk nach, was diejenigen, die gründlich die Plastik von Reims studiert haben, nicht verwundern wird. Endlich ist Lombardis Bronzebüste eines Condottiere zu nennen (wahrscheinlich Alberico Cibo Malaspina), die bei ihrer trotzigen Großartigkeit in Haltung und Form der Ausdruck eines Zeitalters scheint.

Paul Guillaume, der große Kunsthändler, hat zugunsten der Gesellschaft der Freunde des Luxembourg-Museums seine Privatsammlung bei Bernheim Jeune ausgestellt. Wenn man Guillaumes Stellung in der modernen Malerei bedenkt, wenn man sich erinnert, daß er, mit Guillaume Apollinaire, einer der ersten Apostel der Negerplastik war, hätte man sich einbilden können, daß seine Sammlung mehr ein polemisches als ein genußreiches Gepräge hätte. Keineswegs. Von den »alten« Meistern sind nur Renoir, von dem er besonders die Mädchen am Klavier und einen sitzenden Akt besitzt (Meier-Graefe 255 und 413), und Cézanne, besonders mit dem Porträt seiner Mutter — tiefblau auf stahlblau — vertreten. Die eigentlichen Höhepunkte der Sammlung sind Matisse und Derain. Von dem Ersten sieht man nur wenige der alten Bilder größeren Formats, aber eine Fülle der farbensprühenden, konzentrierten, singenden Odalisken und Interieurs und ein Stilleben, das in der Einfachheit der Mittel ein unglaubliches Virtuosentum preisgibt. Kaum kann man anderwärts so mächtige und monumentale Derains zusammenfinden. An Intensität des Gefühls sind die beiden Porträts der Frau Jean Renoir und der Frau Guillaume unvergeßlich. Die großen Harlekine erinnern an Picassos Einfluß. Die Bilder von Picasso selbst bleiben doch weit hinter dieser Qualität zurück und sind etwas unterschiedlich. Von dem Douanier besitzt Guillaume die berühmte »Carriole du père Juniet«. Die Werke Modiglianis gehören zu den besten Arbeiten dieses Malers, nicht so die Utrillos. Die Bilder der Marie Laurencin sind köstlich. Von den Jüngeren dazu ein paar diskutierbare Bilder

Giov. Battista Piazetta Knabe mit Vogelbauer
Aus der Ausstellung der Galerie Hans Bammann, Düsseldorf

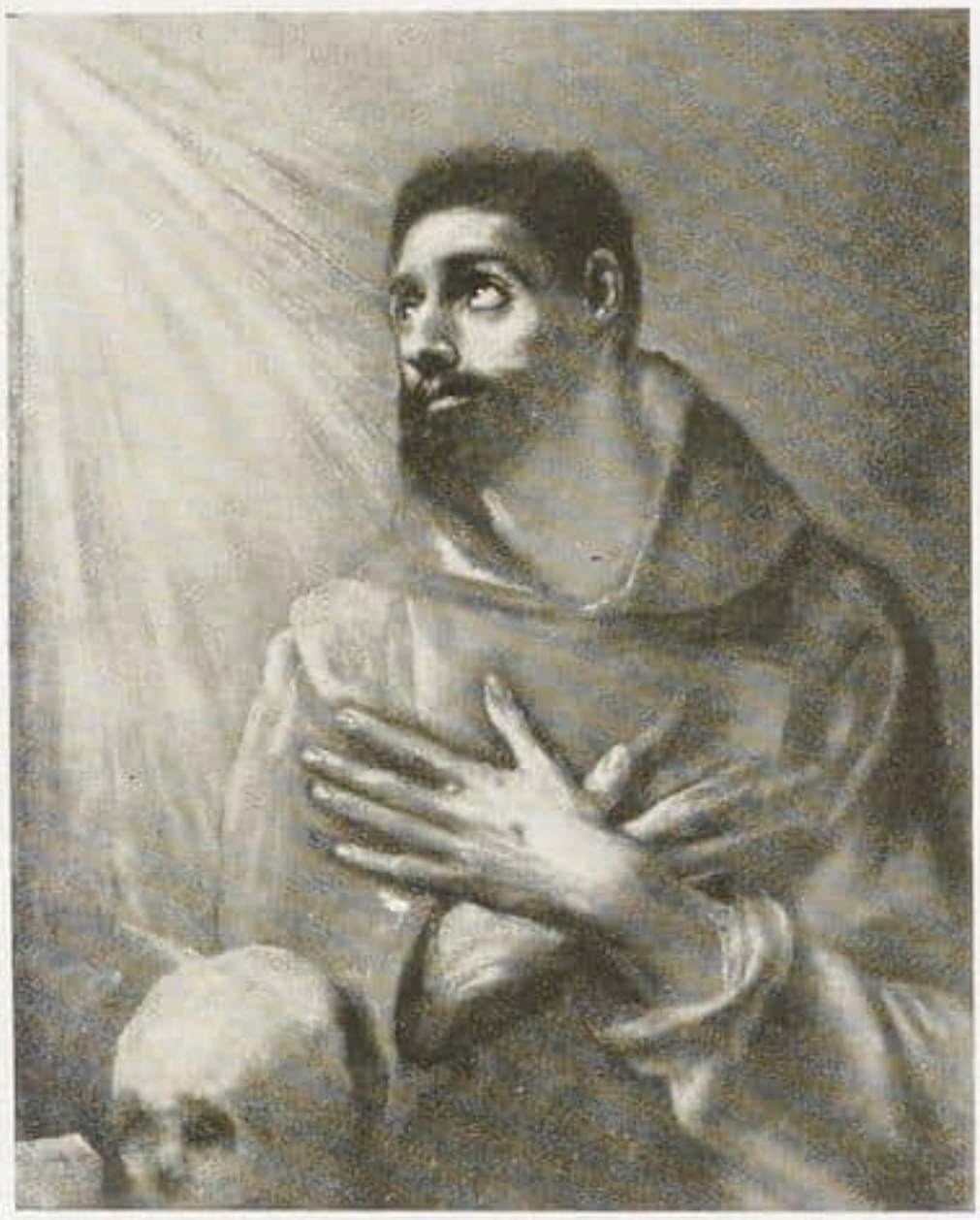
von Soutine und Chirico. So hatte man während einiger Tage Gelegenheit, ein ganz persönlich zusammengesetztes Museum zu besichtigen. Erwähnt sei, daß kürzlich über die Sammlung ein reich illustrierter Band von Waldemar George bei den »Editions des Arts à Paris« erschienen ist. P. C.

MÜNCHNER BILDNISSE VON 1750—1900

Wie im vorigen Jahr hat auch die diesjährige Ausstellung im Glaspalast eine retrospektive Abteilung. Sie ist in drei großen Sälen der Südseite des Ausstellungsgebäudes untergebracht und führt den Titel »Münchner Bildnisse von 1750—1900«. Der nun zum zweitenmal verwirklichte Gedanke, innerhalb der großen Jahresausstellungen die historische Entwicklung der Münchner Malerei in eine Parallele mit dem zeitgenössischen Kunstschaffen zu setzen, darf als sehr glücklich und fruchtbar, als anregend im besten Sinne des Wortes bezeichnet werden. Das stilistisch wenig einheitliche, unharmonische Bild, das eine große Ausstellung zeitgenössischer Kunst heute bietet, wird durch solche geruhsam in sich geschlossene Gruppen, solche Übersichten über das Schaffen glücklicher Perioden um Akzente von hohem und bleibendem Wert vermehrt.

Man muß sagen, es war keine leichte Aufgabe, diejenigen besten und am meisten charakteristischen Werke zusammen zu bekommen, die eine lückenlose Übersicht über den genannten Zeitraum und seine tatsächliche Leistung auf dem Gebiete der Porträtmalerei vermitteln können. Nicht nur, daß die in Betracht kommenden Gemälde in weitem Umkreis, in Museums- und Privatbesitz über ganz Deutschland zerstreut sind, mehr noch als diese Schwierigkeit des mühsamen Auffindens und Zusammenholens, war es jene andere, die der glücklichen Auswahl, die den Veranstaltern dieser Überschau viel Kopfzerbrechen verursacht haben mag. Denn es sollte nicht nur die Güte der malerischen Leistung entscheidend sein, sondern, wo irgend möglich, auch die Person des Dargestellten, so daß sich schließlich eine Münchner Porträtgalerie zusammenfand, die geeignet ist, neben dem kunsthistorischen vornehmlich auch ein kulturgeschichtliches Interesse zu erwecken. Daß diese Auswahl und damit die ganze Aufgabe geglückt ist, das ist ein Verdienst eines ausgezeichneten Kenners der Altmünchner Kunst, Dr. Georg Jakob Wolf, der, unterstützt von Generaldirektor Walther Zimmermann, diese Sonderabteilung des Glaspalastes eingerichtet hat.

Der prachtvolle Desmarées des Münchner Residenzmuseums, Max III. Joseph und Graf Seeau, leitet die Ausstellung ein; ihm folgt der bürgerliche Münchner Maler Edlinger, der mit sechs Arbeiten ausgezeichnet vertreten ist. Sein Bildnis des Reichsgrafen von und zu Haimhausen gehört zweifellos zu dem schönsten, was uns die Malerei um 1800 beschert hat. Den gleichen Grafen Sigismund Joseph hat sich Franz Anton Bustelli als Modell für die vorzügliche Porzellanbüste genommen, die das



El Greco — Heiliger Franziskus

Aus der Ausstellung der Galerie Hans Bammann, Düsseldorf

Bayerische Nationalmuseum verwahrt. Dann folgt der ältere Dorner und Wilhelm von Kobell, dessen Bildnis Joseph von Schilchers erstaunliche Kraft ausstrahlt. Auch das Familienbildnis Joseph Haubers ist hier mit Nachdruck zu erwähnen. Sollte, wie von den Veranstaltern der Ausstellung angestrebt wird, diese Schau befruchtend auf die heutige Bildnismalerei wirken, dann könnte man sich sehr wohl vorstellen, daß gerade von dem Hauberschen Familienbild tiefgehende Anregungen für eine neue Fassung solcher Aufgaben ausgehen würden. Dieser zeitlich frühesten Gruppe der Münchner Bildnisse folgt dann, von wenigen Bindegliedern abgesehen, sehr rasch jene klassische Periode der Münchner Malerei, die von den Namen Thoma, Leibl, Trübner umgrenzt wird. Diese Künstler kommen in einer reichen und doch erlesenen Auswahl ausdrucksvoll zu Wort. Leibls Apellrat Stenglein, Thomas Bildnis der Mutter des Malers Scholderer, Trübners Kapellmeister Gungl sind Höhepunkte der Ausstellung und gleichzeitig Höhepunkte der Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts. Feuerbach und Böcklin, dieser mit dem schönen Selbstbildnis mit fidelndem Tod aus der Berliner Nationalgalerie schließen sich hier an, dann Ernst Zimmermann, Alt, Defregger, Piglhein, Uhde. Kaulbach wirkt in dieser Umgebung nicht sonderlich glücklich, von den fünf Bildern Lenbachs ist das Porträt des Malers Eduard Schleich eine sehr ansehnliche Leistung. Wir kommen zu Uhde, dessen Baron Wolf am prächtigsten zur Geltung kommt, zu Samberger mit dem erstaunlichen Jugendbildnis Franz von Stucks, zu Albert von Keller. Stuck selbst ist durch das Bildnis des Generalmusikdirektors Levi repräsentiert, Fritz Erler durch ein frühes Bild von Richard Strauß. Ein früher Corinth, das anmutige Jugendbildnis der Gattin Max Halbes, verdient besondere Beachtung. Über Slevogt geht dann die Entwicklungslinie zu dem unvergeßlichen Albert Weisgerber. Sein Bildnis Max Halbes steht in der Mitte seiner malerischen Entwicklung, es hat die irdische, die körperhafte Schwere der Arbeiten seiner Frühzeit und zeigt dabei schon die unwirklichen, perlmutternen Töne seiner letzten Periode. Mit diesem Bild aus den letzten Jahren vor dem Weltkrieg schließt die zeitliche Linie der Ausstellung nach oben hin ab. Man ist versucht, zu überlegen, wie das Bild dieser Ausstellung sich entwickelt hätte, wenn sie bis zum heutigen Tage herauf fortgeführt worden wäre. Nach der problematischen Seite hätte sie dadurch sicher gewonnen, aber so, mit dem Abschluß um das Jahr 1910, ist der Eindruck harmonischer.

Eine lange Reihe von bayrischen und deutschen Museen, Privatgalerien und Privatsammlern haben zu dieser Bildnis-Ausstellung Werke ausgeliehen und damit das Zustandekommen dieses Überblicks ermöglicht. Des Interesses weiter Kreise können diese drei Säle innerhalb der Glaspalast-Ausstellung

Karl Hofer — Der Morgen. 1928

Aus der Ausstellung in der Galerie A. Flechtheim, Düsseldorf

sicher sein. Sie sind ein Ruhepunkt, sie geben Veranlassung zu geschichtlicher Besinnung. Möge die Vorführung den Wunsch erfüllen, den die Veranstalter bei ihrer Ausgestaltung hegten: Eine gründliche Neubelebung der schon arg in Vergessenheit geratenen schönen Sitte, sich porträtieren zu lassen!

Hubert Wilm

DÜSSELDORFER AUSSTELLUNGEN

Hundertjahrfeier des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen / Italienisch-spanische Malerei in der Galerie Hans Bammann / Lebende deutsche Kunst bei Flechtheim

Die Feier des hundertjährigen Bestehens des rheinisch-westfälischen Kunstvereins, wohl des größten und bedeutendsten aller deutschen Kunstvereine, wurde in Düsseldorf festlich begangen. Am 1. Juni fand im Dumontschen Schauspielhaus eine Festsitzung statt, bei der der Direktor des Düsseldorfer Kunstmuseums, Prof. Koetschau, über das Mäzenatentum und über das Verhältnis der Kunstvereine zu dem Schaffen der bildenden Künstler sprach. Am gleichen Tage wurde im Hause des Kunstvereins, auf historischem Boden, der alten Schulteschen Galerie, eine Ausstellung alter Malerei aus rheinischem und westfälischem Privatbesitz eröffnet, um die sich Dr. Walter Cohen und Gustav Lommitz, der tatkräftige Direktor des Vereins, außerordentlich verdient gemacht haben. Die Ausstellung, die viele bisher nicht öffentlich ausgestellte Werke hoher Qualität enthält, wird aus Raummangel erst im nächsten Heft ausführlich besprochen werden.

Eine kenntnisreiche Festschrift von Kurt Karl Eberlein schildert in anschaulicher Weise die wechselvolle Geschichte des Kunstvereins und ist zugleich ein dankenswerter Beitrag zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst und der Düsseldorfer Malerschule. S.

* * *

Die Galerie Hans Bammann bietet eine aus Privatbesitz ergänzte gute Übersicht über eine Reihe von italienischen und spanischen Meistern des 14. bis 18. Jahrhunderts. Die Auswahl zeigt als früheste Werke, die, obwohl zum Teil später entstanden, künstlerisch noch den Charakter des italienischen Trecento wahren: einen malerisch schönen »Ecce homo« des Barnaba da Modena, die »Madonna mit Kind« des Gherardo Starnina, der Florentiner Kunst nach Spanien verpflanzte und eine Madonna des Sano di Pietro. Jacopo del Sellaios stark von Botticelli beeinflußte »Madonna mit Kind und Johannes«, Peruginos »Hieronymus im Gehäus«, ein Bild mit schöner Raumwirkung, und eine »Berglandschaft mit Rittern« des im Stile Peruginos arbeitenden Andrea di Assisi vertreten das Quattrocento. Von oberitalienischer Kunst sind ein von Veronese kaum zu trennendes Damenporträt Tintorettos, zwei lebendige Herrenbildnisse Moronis hervorzuheben und aus der späteren venezianischen Malerei ein sehr anmutiges Bild, Giov. Battista Piazettas »Knabe mit Vogelbauer«. Die spanische Kunst

George Grosz — Der Weihnachtskarpfen. 1929

Aus der Ausstellung in der Galerie A. Flechtheim, Düsseldorf

ist mit Grecos Bildnis des hl. Franziskus und einem Herrenporträt des gelegentlich mit Velazquez verwechselten Luis Tristan vertreten.

Bei Flechtheim ist lebende deutsche Kunst aus rheinischem Privatbesitz zu sehen, eine vorzügliche Ausstellung, die zusammenfaßt, was die Galerie etwa seit 1912 hiesigen Sammlern vermittelte. Macke, Marc, Paula Modersohn, Morgner und Seehaus, die fast schon historisch wirken, geben den Auftakt. Die ehemalige Dresdner »Brücke«: Heckel, Kirchner, Nolde, Pechstein und Schmidt-Rottluff bilden wiederum eine Entwicklungsstufe. Die Malerei allerletzter Zeit wird von drei bedeutenden Werken Karl Hofers, die zu einer Wand vereinigt sind, von Beckmann, Grosz und den intim wirkenden Bildern Paul Klees geführt. In der Plastik fällt ein geistreiches, abstraktes Porträt Flechtheims von Belling auf. Lasch

DIE NORDISCH-DEUTSCHE WOCHE IN KIEL

Ausstellung nordischer Kunst, nordischer Volkskunst und Architektur

Anläßlich der Nordisch-Deutschen Woche in Kiel findet in den Räumen der Kunsthalle eine Ausstellung Nordischer Kunst statt, die eben eröffnet wurde und bis 1. August dauern soll. Die Ausstellung will einen Überblick über die künstlerische Entwicklung in den vier nordischen Staaten (Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden) innerhalb der letzten 50 Jahre geben. Sie ist zustandegekommen unter Mitwirkung zahlreicher hervorragender Künstler und Kunstgelehrter der nordischen Länder. Die großen Museen Dänemarks, Finnlands, Norwegens und Schwedens haben aus ihrem Besitz eine bedeutende Anzahl von Bildern und Plastiken zur Verfügung gestellt, die den Entwicklungsgang der Kunst ihrer Länder in trefflichen Beispielen vor Augen führen. Viele Privatsammler sind dem Vorbilde der Museen gefolgt, so daß die Gelegenheit geboten sein wird, eine Fülle sonst schwer zugänglicher Kunstwerke auf der Ausstellung in Kiel zu sehen. Neben den großen Künstlern der Generation der achtziger und neunziger Jahre Kroyer, Joakim Skovgaard, Prinz Eugen, Liljefors, Zorn, Larsson, Thaulow, Werenskiold, Chr. Krohg, Munch, Edelfeldt, Gallen werden auch die aufstrebenden Kräfte der jüngeren Generation vertreten sein.

Das Thaulow-Museum in Kiel und das Landesmuseum der Provinz Schleswig-Holstein bereiten weiter eine Ausstellung nordischer Volkskunst und eine Schau moderner nordischer Architektur vor. Die Ausstellung für nordische Volkskunst wird von zahlreichen Museen in Stockholm, Oslo, Kopenhagen und Helsingfors beschickt. Sie wird vorwiegend Textilien, Trachten, Holzschnitzereien,

Georg Kolbe Knieende

Ausgestellt in der Galerie Weyhe, New York
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

Möbel und bäuerliche Malereien aus Schweden, Norwegen, Dänemark, Finnland und Irland sowie einige Beispiele lappischer Kunst zeigen.
Bei der Architektur-Ausstellung haben die hervorragendsten lebenden Architekten der genannten Länder mitgewirkt. n

FRANKFURTER KUNSTAUSSTELLUNGEN

M. Goldschmidt & Co.: Derain, Bilder / Flechtheim und Kahnweiler: Derain, Aquarelle / Kunstverein und Schames: Jubiläumsausstellung der Kunstgewerbeschule

Die in Berlin bei Flechtheim gezeigte Kollektivausstellung Derains ist in Frankfurt auf zwei Kunstsalons verteilt.
Da Biermann schon in einem ausführlichen Artikel die Bilder Derains im »Cicerone« würdigte (vgl. Heft 8), die Goldschmidt in Frankfurt zeigt, so sei nur noch auf die Aquarelle und Zeichnungen bei Kahnweiler hingewiesen. Gelöster Linienschwung auch hier, z. B.: hauchhaft fein eine ansteigende Berglinie mit ein bißchen Gebüsch in sparsamen Grün, ein wenig Rosa daneben, das Ganze wie der zarte, keusche Frühlingstraum eines Nazareners. — Oder fast im Gegensatz dazu üppige, bronzegrüne Baumkrone im Vordergrund vor Gebirgsilhouette, stürmisch hingetuscht von männlich sicherer Hand oder malerisch stimmungsvolles Uferbild mit tiefem Blickpunkt, durch die Intensität der Empfindung Erfüllung schenkend und Sehnsucht weckend nach Unendlichkeit des Seins. Halbakte von Frauen, Rötelzeichnungen. Starke Konturen schließen die ruhende Geschlossenheit der Körper von der Außenwelt ab, deren Formen gegen die feste Umrahmung um so weicher wirken.
Da Derain bis jetzt in Paris nie eine so große Kollektivausstellung wie die Flechtheimsche in Deutschland hatte, und das Berliner Haus in seinen guten Gepflogenheiten fortfahren wird, so ist es sehr zu bedauern, daß Kahnweiler in Frankfurt seine monatlichen Ausstellungen wegen Uninteressiertheit des Publikums einstellen will, wie es auch der Kunstsalon Goldschmidt plant.
Die Frankfurter Kunstschule, die aus der Städelschule für freie Kunst und der Kunstgewerbeschule der Polytechnischen Gesellschaft hervorging, präsentiert in der im Kunstverein und bei Schames stattfindenden Jubiläumsausstellung eine fertige, einheitliche Leistung.
Prof. Wichert, der Leiter der neuzeitlichen Anstalt, ist Organisator dieser Schau. Schon die äußere Aufmachung ist sympathisch. Der von Schülerhand ausgeführte Einbau in die hohen Säle mit niedrigen Decken und glasverschlagenen Vitrinen schafft einen intimen, anmutigen Rahmen für die subtilen und dekorativen Erzeugnisse der Metall- und Email-, Textil- und Modekunst.
Freudiger, frischer Geist ist am Werke, sowohl in den naturalistischen, sensiblen Blumenzeichnungen (Vorschule: Professoren Rasmussen und Röhl) wie in den phantasiestarken, farbkühnen Mustern der Textilklasse (Prof. Lisker), die in enger Fühlungnahme mit den neuen Farbstoffen der I. G. Farbwerke entstehen und wieder zur Verwendung in die Kunstseideabteilungen der Großindustrie wandern, wie in den körperfreudigen Modeschöpfungen von elegantem Wurf (Frau Prof. Klimt). Hohe Qualitätsarbeit bewährt sich in handgewebten Teppichen, sportlichen Schneiderkostümen, in Gebrauchsgraphik von origineller Bildsprache wie in konstruktivistischen, architektonischen Entwürfen für Siedlungsanlagen. Können, Fleiß, Materialsinn ringen um solides, künstlerisches Handwerk.
Bei Schames: freie Kunst. Die Malklassen unter Beckmann und Cissarz, Bildhauerei unter Scheibe, Graphik unter Delavilla geben ein lebendiges Bild unserer Zeit: Stilleben mit geometrisch ornamentalem Flächenaufbau, Porträts mit Sinn für das Wesentliche eines Kopfes oder einer Gestalt, Tierstudien von starker Zusammengerafftheit, Akte von malerischem Kolorismus. Einige ausgereifte Werke, geistig wie technisch. Sascha Schwabacher

Persische Miniatur des 16. Jahrhunderts
Aus der Ausstellung im Graphischen Kabinett, München

KUNST-LITERATUR

JOHN BÖTTIGER: Tapisseries à figures des XVIe et XVIIe siècles appartenant à des collections privées de la Suède. P. A. Norstedt & Söner. Stockholm 1928. Text und Tafelband.

Um es vorweg zu bemerken, die Arbeit des als Wandteppichforscher seit Jahrzehnten bekannten Verfassers steht auf dem gleichen hohen wissenschaftlichen Niveau wie seine früheren Veröffentlichungen. Der Gedanke, die in den schwedischen Privatsammlungen zerstreuten Wandteppiche — Böttiger beschränkt sich auf das 16. und 17. Jahrhundert und in der Hauptsache auf figürliche Wirkereien — zu sichten und kritisch zu besprechen, ist zweifellos ein glücklicher. Es war zu erwarten, daß sich bei den flämisch-brabantischen und holländischen Manufakturen neue Aufschlüsse ergeben würden, sowohl hinsichtlich der Wirker als auch der entwerfenden Patronenzeichner. Die Hoffnung hat nicht getäuscht.

Der Text (123 Seiten einschl. einer Markentafel) gliedert sich in zwei Abschnitte, einen kürzeren, der zusammenfassend die Ateliers bespricht, die in dem Abbildungsband (93 Tafeln) vertreten sind, und in den umfangreicheren Katalog. Die überwiegende Zahl der von Böttiger veröffentlichten Teppiche gehört der Manufaktur Brüssel an — interessant ist ein frühes Stück (um 1510), die Begegnung Salomos und der Königin von Saba —; Martin Reimbouts ist durch eine ganze Serie (sieben Teppiche, der Trojanische Krieg, Schloß Skokloster) vertreten; in ihren Signaturen erscheinen Bernaert van Brustom, Jacob Geubels II., Catharina van den Eynde, Jan Raes I., Joris Liemans, Matthias Roelants, Jan Frans van den Hecke usw. Von Bedeutung ist die Folge der »neun Helden« mit drei Teppichen (der Rest befindet sich im deutschen Kunsthandel) aus der Manufaktur Jacob Geubels II. auch insofern, als es Böttiger gelungen ist, das Vorbild der großen Reiterfiguren in den Stichen des Antonio Tempesta festzulegen. Mit gleicher Gründlichkeit geht der Autor den Vorlagen einer Barockfolge um 1650 nach (die berühmten Frauen des Altertums, drei Teppiche,

Judith, Susanna, Königin von Saba), für die er einwandfrei Stiche nach Arbeiten von Heinrich Goltzius und Rubens feststellt. Einzelheiten führen zu weit. Um einige besonders bemerkenswerte Erzeugnisse Brüssels hervorzuheben, seien ein Teppich um 1600 (Geschichte Davids) mit dem Wappen des bekannten Würzburger Bischofs Julius Echter von Mespelbrunn, ferner das technisch glänzend gelöste Wirkereiporträt des Prinzen Friedrich Heinrich von Nassau-Oranien († 1647) — wohl aus der Manufaktur des Ägidius van Habbeke nach Mierevelt — und die prächtige Alexanderserie (sechs Teppiche nach Charles Le Brun, Skokloster) aus der Werkstatt des Jan Frans van den Hecke erwähnt. Tournai ist mit einer guten Jagdfolge um 1520 vertreten (vier Teppiche). Oudenaarde erscheint mit einer signierten großblättrigen Verdüre, die im Entwurf interessante Parallelen zu den Arbeiten von Enghien und Grammont bietet und einer naturalistisch erfaßten Jagdfolge (vier Teppiche) um 1640. Für Antwerpen nimmt der Verfasser eine Geschichte Salomos (drei Wirkereien, um 1670) und die Zenobiaserie (vier Behänge, um 1680) in Anspruch. Genealogisch außerordentlich interessant ist der 1645 datierte Ahnenteppich des polnischen Bischofs Nikolaus Albertus Oloscow (Schloß Skokloster), in einer flämischen Manufaktur (wahrscheinlich in Oudenaarde) entstanden.

Weitaus wichtiger als die Erzeugnisse Flanderns und Brabants, für die immerhin noch reichlich Parallelen vorhanden sind, erscheinen mir die Wirkereien der holländischen Betriebe, in erster Linie die vollsignierte Christusfolge (Erschaffung der Eva als Einleitungsstück, Verkündigung, Taufe, Abendmahl, Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt, Jüngstes Gericht und sechs ornamentale Behänge) aus der Goudaer Werkstatt des T. Schaep. Die Wirkereien mit den Allianzwappen des Axel Arenfeldt de Basnaes († 4. Oktober 1647) und der Marie Ulfeldt († 1694) — der Besteller war Schatzmeister König Christians IV. von Dänemark — sind insofern von hoher Bedeutung, als bisher authentische Stücke der Manufaktur Gouda fast nicht bekannt waren. Die Eigenart der Technik und die Wahl der Farbengebung wirft neues Licht auf die bislang wenig beachteten holländischen Betriebe; bemerkenswert ist der starke italienische Einfluß, der sich namentlich in der Bordürenzeichnung äußert. Schon bekannter sind die im Katalog aufgeführten Delfter Teppiche.

Frankreich ist mit einer Pariser Serie aus dem Betrieb des Raphael van den Planken um 1650 (vier Behänge, Apollo und Daphne, Schloß Hesselby) und einem vereinzelten Gobelin, »Januar«, aus der Jahreszeitenfolge (Wiederholung einer Brüsseler Renaissanceserie), aus dem Atelier des Jean Souet (um 1712), vertreten. Deutschland dürften ein Behang einer Alexanderserie (mit deutscher Legende, wahrscheinlich aus der Werkstatt des Jacob de Carmes) und ein Groteskenteppich (Berlin oder Schwabach) zu überweisen sein. Als Glanzstück erscheint ein Behang einer Davidserie (um 1550) mit dem schwedischen Staatswappen in der oberen Mitte (über der Darstellung) aus dem Kalmarer Atelier des Nils Eskilsson nach dem Karton von Dominicus ver Wilt. Mit dankenswerter Ausführlichkeit verbreitet sich Dr. John Böttiger über den noch wenig bekannten Betrieb des schwedischen Wirkers.

Insgesamt kommen 97 Teppiche zur Besprechung, von denen 93 in Tafeln wiedergegeben sind. Weitaus den stattlichsten Bestand verzeichnet Graf Magnus Brahe auf Schloß Skokloster; in ziemlich starkem Abstand kommen der Zahl nach die Sammlungen der Frau Emma Zorn, des Generalkonsuls Jean Jahnsson (Stockholm), des Grafen Thure-Gabriel Bielke auf Schloß Sturefors, des Marquis Claes Lagergren auf Schloß Tyresö, des Generalkonsuls Carl Bergsten (Stockholm), des Legationsrates Harry Axel Johnson u. a.

Dr. John Böttiger hat sich der Inventarisierung mit äußerster Sorgfalt angenommen. Der Katalog bringt bei den einzelnen Stücken die Erläuterung der Darstellung, Namen von Wirker und Entwerfer; der Autor erwähnt gewissenhaft die Literatur, gibt Größenangaben, Kettstärke, Meistermarken und übermittelt vor allem die genauen Farbwerte in Figuren und Hintergrund.

Die vorliegende Arbeit John Böttigers ist ein außerordentlich wertvoller Beitrag zur Geschichte der Wandteppiche, ein Beitrag, der in seiner gewissenhaften, kenntnisreichen und verantwortlichen Art der Bearbeitung erfreulich gegen so manche Erzeugnisse der heutigen Bilderbuchliteratur absticht. Wir sind dem Verfasser zu größtem Danke verpflichtet; wir hegen zugleich die stille Hoffnung, daß er Zeit und Muße findet, die im schwedischen Privatbesitz verborgenen Wirkereien des 18. Jahrhunderts in gleich gründlicher und liebevoller Weise einem größeren Kreise zugänglich zu machen.

Heinrich Göbel

H. P. BREMMER: EGYPTISCHE KUNST UIT HET MUSEUM TE LEIDEN. Verlag von Scherjon, Utrecht.

Seit langem ist eine groß angelegte erschöpfende Veröffentlichung der an hervorragenden Stücken ungewöhnlich reichen Leidener Sammlung im Erscheinen begriffen. Während dieses vorbildliche Tafelwerk lediglich wissenschaftlichen Zwecken dienen soll, ist die vorliegende Auswahl von 50 Lichtdrucktafeln für weitere Kreise bestimmt und beschränkt sich daher auf die wichtigsten Werke. Leider erfährt die Freude über das wohlgemeinte Unternehmen insofern eine Einschränkung, als ein Teil der Tafeln technisch arg mißraten ist.

Walther Wolf

SAMMLER UND MARKT

SAMMLUNG LAPAUZE

Am 21. Juni findet — wie wir schon im letzten Heft mitgeteilt haben — die Versteigerung der Sammlung des verstorbenen Henry Lapauze im Hotel Drouot statt. Henry Lapauze, der frühere Direktor des Palais des Beaux Arts war Ingres' leidenschaftlicher und fast fanatischer Verehrer. Für ihn konnte kein Künstler dem Meister, dem er übrigens ein bedeutendes Buch: Ingres, Sa vie et son oeuvre gewidmet hatte, gleichkommen. So besaß er 52 Zeichnungen, darunter einige der sorgfältigen und ausdrucksvollen Bleistiftbildnisse, die die ganze »gute« Gesellschaft der Zeit darstellen, ferner Studien für berühmte Bilder wie das Türkische Bad, Sankt Symphorianus, Martyrium und zahlreiche köstliche Aktstudien. Zu den Ölbildern gehört ein berühmtes Meisterwerk: das Bildnis der Frau des Malers, 1818 gemalt, das fast überall, in Petersburg, in Kopenhagen, ausgestellt worden ist. Das auch sehr schöne Bildnis des Bildhauers Paul Lemoyne hat noch etwas Skizzenhaftes. Eine Francesca de Rimini ist eine der zahlreichen Repliken des Bildes im Museum von Angers (andere in Chantilly und in Bonnats Museum). Endlich Skizzen zu Homers Vergötterung.

Schade, daß der Louvre sich eine solche Sammlung entgehen lassen muß. P. C.

HERBSTVERSTEIGERUNGEN BEI CASSIRER

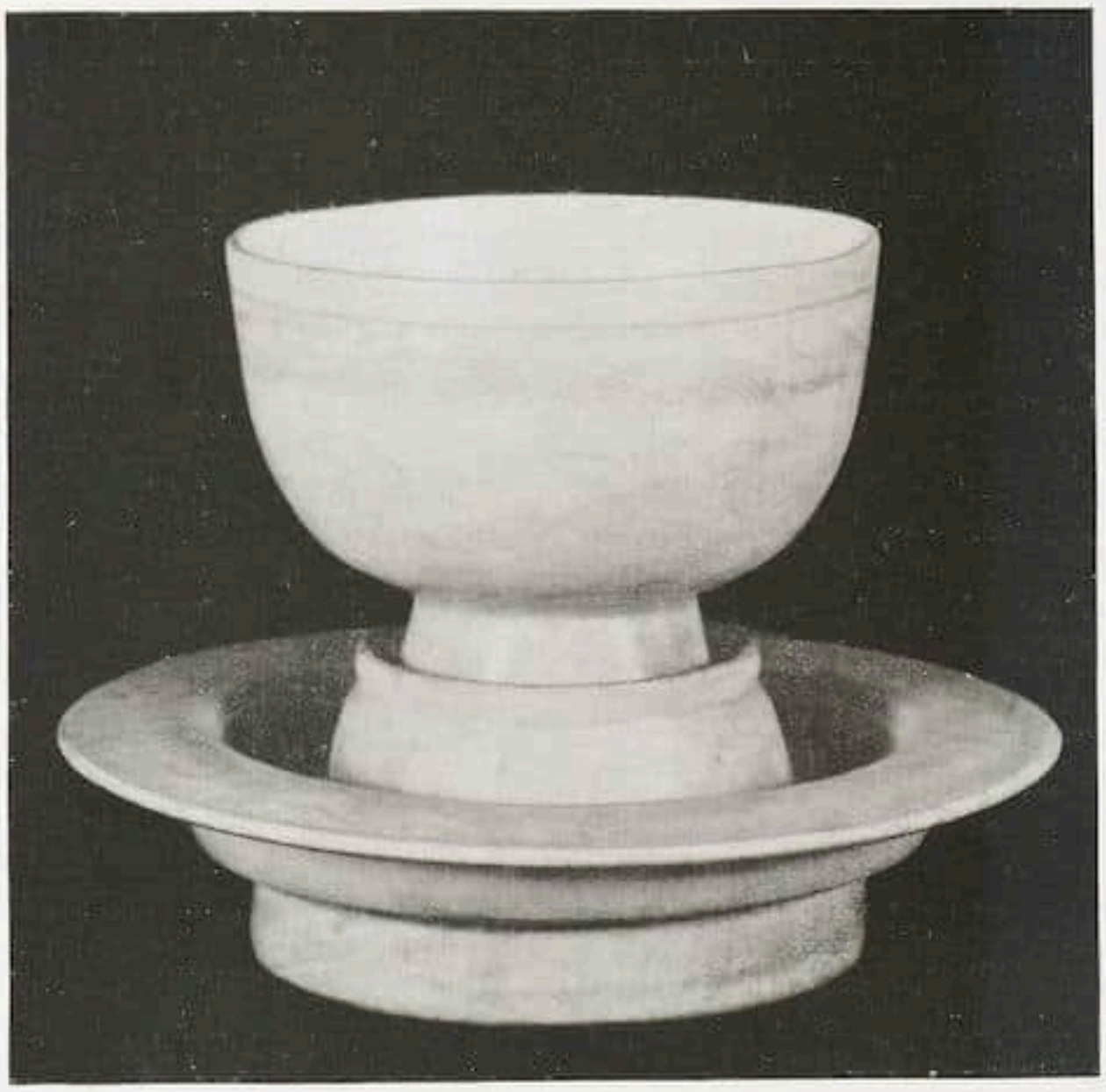
Noch ist die Versteigerungssaison nicht zu Ende, aber schon werden die ersten Pläne für den kommenden Herbst bekannt. Cassirer-Helbing werden den Nachlaß Wilhelm von Bodes, der aus einer umfangreichen kunsthistorischen Bibliothek — ein Teil wurde bereits zu seinen Lebzeiten vor einigen Jahren bei Lepke versteigert —, einer Sammlung italienischer Majoliken, Möbeln und Teppichen besteht, auflösen. An derselben Stelle wird die umfangreiche Sammlung des Geheimrats Eduard Simon ausgeboten werden. Die Kollektion, die ihre Entstehung zu einem großen Teil dem Rate Bodes verdankt, enthält Gemälde und Plastiken der italienischen Renaissance, alte Möbel, Renaissancebronzen, Textilien. Dieser Auktion wird sich die der Florentiner Sammlung Murray anschließen, die illuminierte Handschriften, Gemälde italienischer Meister und Möbel besitzt. h

LONDON

Auf die großen Berliner Kunstversteigerungen läßt London seine Sensationen auf dem Auktionsmarkt erst Ende Juni und Anfang Juli folgen. Die Reihe begann am 14. d. M. bei Christie mit der Auktion der Sammlung Richard Ford, die G. F. Waagen, der verstorbene Berliner Gemäldegalerie-Direktor, schon in den 1850er Jahren in seinen »Kunstschätzen Großbritanniens« beschrieben hat. Die Galerie Ford ist berühmt wegen ihrer Hauptwerke des englischen klassischen Landschafters Richard Wilson. Aber Ford, der ein vielbenutztes Handbuch für Spanien geschrieben hat, erwarb dort auch ein Bildnis des Grafen Olivarez von Velasquez, ähnlich dem in der Dresdner Galerie bewahrten Bildnis des spanischen Diktators, und er besaß auch vorzügliche Landschaften von Ruisdael und Claude Lorrain. — Am 18. Juni folgt an der gleichen Stelle die Versteigerung des Nachlasses von R. H. Benson. Die alten Meister dieses berühmten Sammlers sind längst verkauft, nun folgt sein Chinaporzellan, sein Besitz an Orientteppichen. Die wichtigsten Auktionen aber sind am 26. und 28. Juni, Kunstschätze aus dem Besitz des Lord d'Abernon, des früheren britischen Botschafters in Berlin, der sein Haus in Esher Place, ein jetzt umgebautes Schloß des Kardinals Wolsey, des allmächtigen Ministers Königs Heinrich VIII., aufgibt. Zuerst kommen seine französischen Möbel und Antiquitäten, u. a. ein Polykletischer Jünglingskopf, an die Reihe, dann ein Teil seiner Gemälde, dabei Rundbilder von Botticelli, Ghirlandajo, Mainardi und zwei köstliche Reynolds: das Bildnis des Richters Dunning und seiner Schwester und das nackte Kindchen mit der musselinenen Morgenhaube. Aus anderem Besitz werden zwei große Porträts von van Dyck, der erste Earl of Peterborough und seine Gattin, und zwei Rembrandts versteigert. Es sind ein signierter Apostel Paulus von etwa 1627/28 mit Expertisen von Bode und Hofstede, und ein Spätwerk des Meisters, die 1650 datierte große »Beweinung Christi«, früher bei Contesse de Behague. — Anfang Juli folgt bei Sotheby eine bekannte schottische Privatsammlung mit besonders bedeutenden frühen Italienern und Niederländern. R.

PARIS

Die Sammlung Gaboriaud, deren Versteigerung am 25. Juni im Hotel Drouot stattfindet, hat ihre besondere Bedeutung durch ihre mittelalterlichen Bilder. Aus dem 13. Jahrhundert stammt wahrscheinlich ein Polyptychon, das in sechs Feldern das Leben Johannes des Täufers darstellt und ein stark byzantinisches Gepräge trägt. Sonst ist die Sammlung an Werken des 15. Jahrhunderts und besonders solcher der französischen Schule reich. Von den italienischen Bildern ist eine Heilige Anna Masaccio zugeschrieben. Der Schule von Siena gehört ein Diptychon mit Szenen aus dem Leben Christi. Unter den französischen Werken zeigt ein Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes den pathetischen Ausdruck, der einen Teil der sogenannten Schule von Avignon auszeichnet. Aus der Touraine kommt ein etwas süßes, aber angenehmes Bild des Heiligen Martin, wie er seinen Mantel mit einem Bettler teilt. — Plastik desselben Jahrhunderts ergänzt dieses Ensemble. P. C.



Opfergefäß Ying Ching Yao (960—1272)
Ausstellung alten chinesischen Porzellans in der Kunsthandlung Edgar, London

AUSSTELLUNG CHINESISCHEN PORZELLANS IN LONDON

Kollektionen chinesischen Porzellans sind schon mehrfach, kürzlich erst auf der Berliner Chinesischen Ausstellung, zu sehen gewesen. Die Ausstellung alten chinesischen Porzellans bei Edgar in London erhält dadurch ihre eigene Physiognomie, daß sie sich lediglich auf die Gattung des sogen. Ying Ching Yao beschränkt. Dieses ist in letzter Zeit zumeist aus Gräbern der Provinz Honan zum Vorschein gekommen, und die wenigen Stücke haben ihren Weg zu amerikanischen und europäischen Sammlern und Händlern gefunden. Die Geräte des Ying Ching Yao, mit die besten Erzeugnisse der Sung-Zeit, sind aus dünnwandigem, sehr stark durchscheinendem Porzellan hergestellt, auf dem eine blauweiße oder auch stark bläuliche Glasur von starker Durchsichtigkeit dick aufgetragen liegt. Die Glasur ist entweder ganz glatt oder von Haarrissen durchzogen. Der Glanz der Glasur und die Schönheit der Formen, die in späterer Zeit vielfach nachgebildet wurden, machen den besonderen Reiz dieser seltenen Gattung aus. P.

THEOBALD HEINEMANN †

Der Leiter der Münchner Galerie Heinemann, Kommerzienrat Theobald Heinemann, ist am 18. Mai im Alter von 69 Jahren gestorben. Heinemann hat im Kunstleben der Stadt München eine hervorragende Rolle gespielt und das aufrichtige Bedauern um den Verlust dieses offenen, warmherzigen Menschen, der mit der Kunst und den Künstlern von jeher in einem inneren und tiefen Kontakt gestanden hat, ist allgemein. Er hat seiner schönen Galerie am Lenbachplatz schon lange Jahre vor dem Kriege durch große und sorgfältig vorbereitete Ausstellungen von europäischer Bedeutung ein weit über München und Deutschland hinausreichendes Interesse gesichert. Mit Freude und Dankbarkeit erinnert man sich seiner Darbietungen der englischen Maler des 18. Jahrhunderts, der französischen Impressionisten, der großen spanischen Meister und nicht zuletzt seiner aktiven Teilnahme an der von Georg Biermann organisierten letzten deutschen Jahrhundert-Ausstellung Darmstadt 1914. Auch seine ausgezeichneten Vorführungen der Münchner Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts sind für immer unvergessen. Mehr noch als in früheren Jahren, hatte sich die Galerie Heinemann, die in der Luzerner Galerie Hansen ein Schwesterunternehmen besitzt, seit einiger Zeit der Pflege der Kunst der alten Meister zugewandt und die auch auf diesem Gebiete erzielten Erfolge zeugen für das große Kunstverständnis Heinemanns und seiner Mitarbeiter. Der Verstorbene hat sich in der Geschichte des Kunstlebens der Stadt München einen bevorzugten, festumrissenen Platz gesichert. Seiner fachkundigen Gattin, seinem Bruder, seinem noch jungen Sohn, Dr. Fritz Heinemann, und dem langjährigen Direktor F. H. Zinckgraf obliegt es, die überkommene Tradition des Hauses unverändert hochzuhalten.

Hubert Wilm

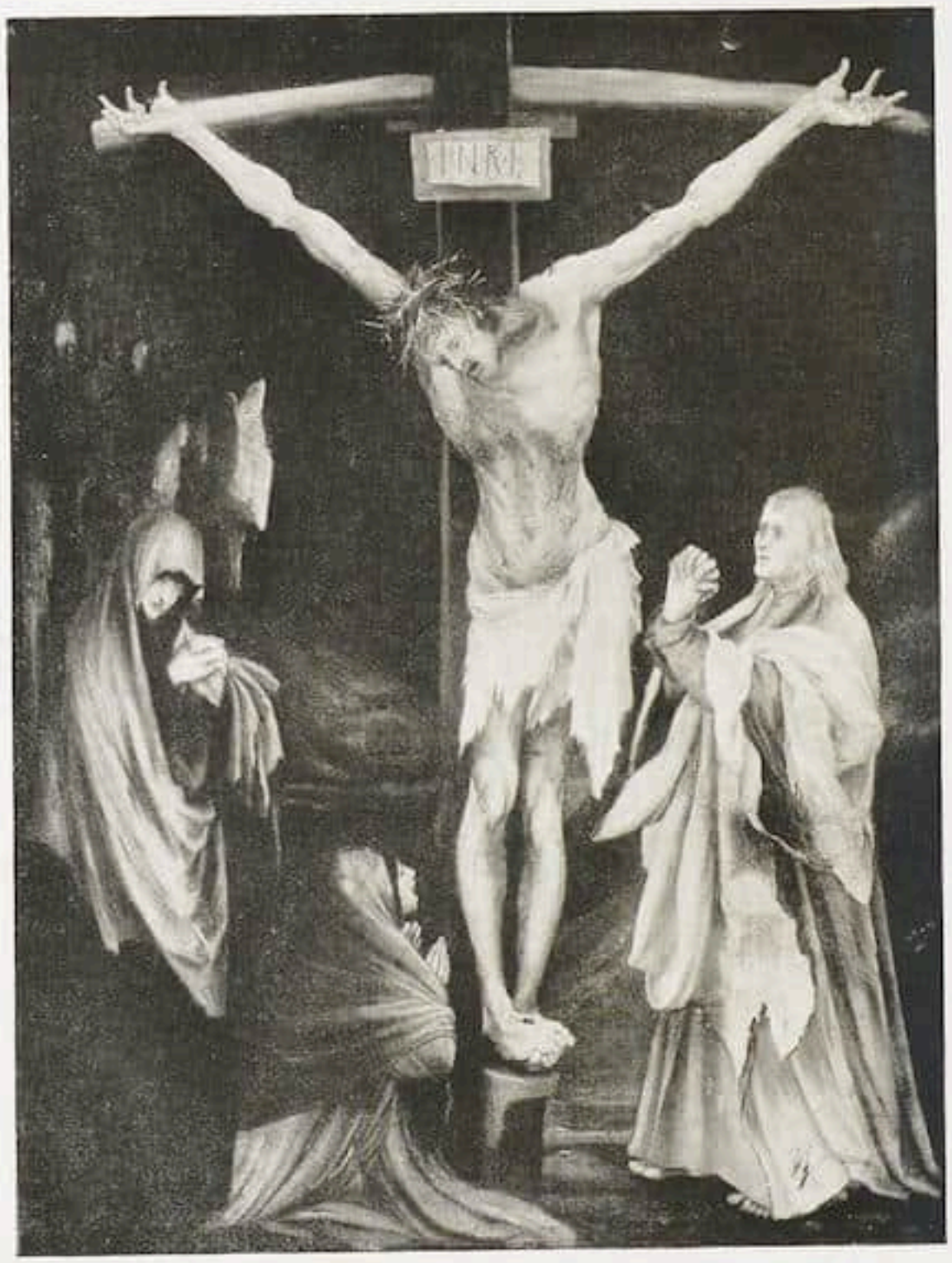
Frans Hals — Der Fischerknabe

ALTE MALEREI AUS RHEINISCH-WESTFÄLISCHEM PRIVATBESITZ

DIE JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES KUNSTVEREINS FÜR DIE RHEINLANDE UND WESTFALEN IN DÜSSELDORF

VON ALFRED SCHARF

Seitdem der rheinisch-westfälische Kunstverein in seinem eigenen Hause waltet, hat er es als eine seiner vornehmsten Aufgaben betrachtet, den heimischen Besitz an alter Kunst in Leihausstellungen zu zeigen. Beschränkten sich die Ausstellungen der Jahre 1921 und 1923 ausschließlich auf den Düsseldorfer Privatbesitz, so erweiterten die vorjährige und jetzige Schau den Kreis auf Sammler rheinischer und westfälischer Herkunft. Reizvoll ist es zu beobachten, wie sich der alte fürstliche Besitz aus den Schlössern des Landes mit den Erwerbungen jüngerer Sammler verbindet. Stehen auf der einen Seite — um nur einige Namen zu nennen — Gemälde aus der Sammlung Krupp, ausgezeichnet erhaltene Bilder aus Schloß Anholt, dem Sitz des Fürsten zu Salm-Salm, Werke aus der Kölner Sammlung Schnitzler, so verdienen die Leihgaben aus den Sammlungen Königs (Gemälde und Zeichnungen), aus den weit verstreuten Beständen des Schlosses Rohoncs, aus der Amsterdamer Sammlung Tietje, aus dem Besitz des Geheimrats Ottmar Strauss, Köln, besondere Erwähnung. Eine weitere Beschränkung legte sich die Ausstellungsleitung dadurch auf, daß einerseits bisher nur wenig bekannte oder nicht öffentlich ausgestellt gewesene Kunstwerke, andererseits nur solche hoher Qualität ausgewählt wurden. Die Sichtung und Zusammenstellung wurde von Dr. Walter Cohen in Verbindung mit Gustav Lomnitz, dem Geschäftsführer



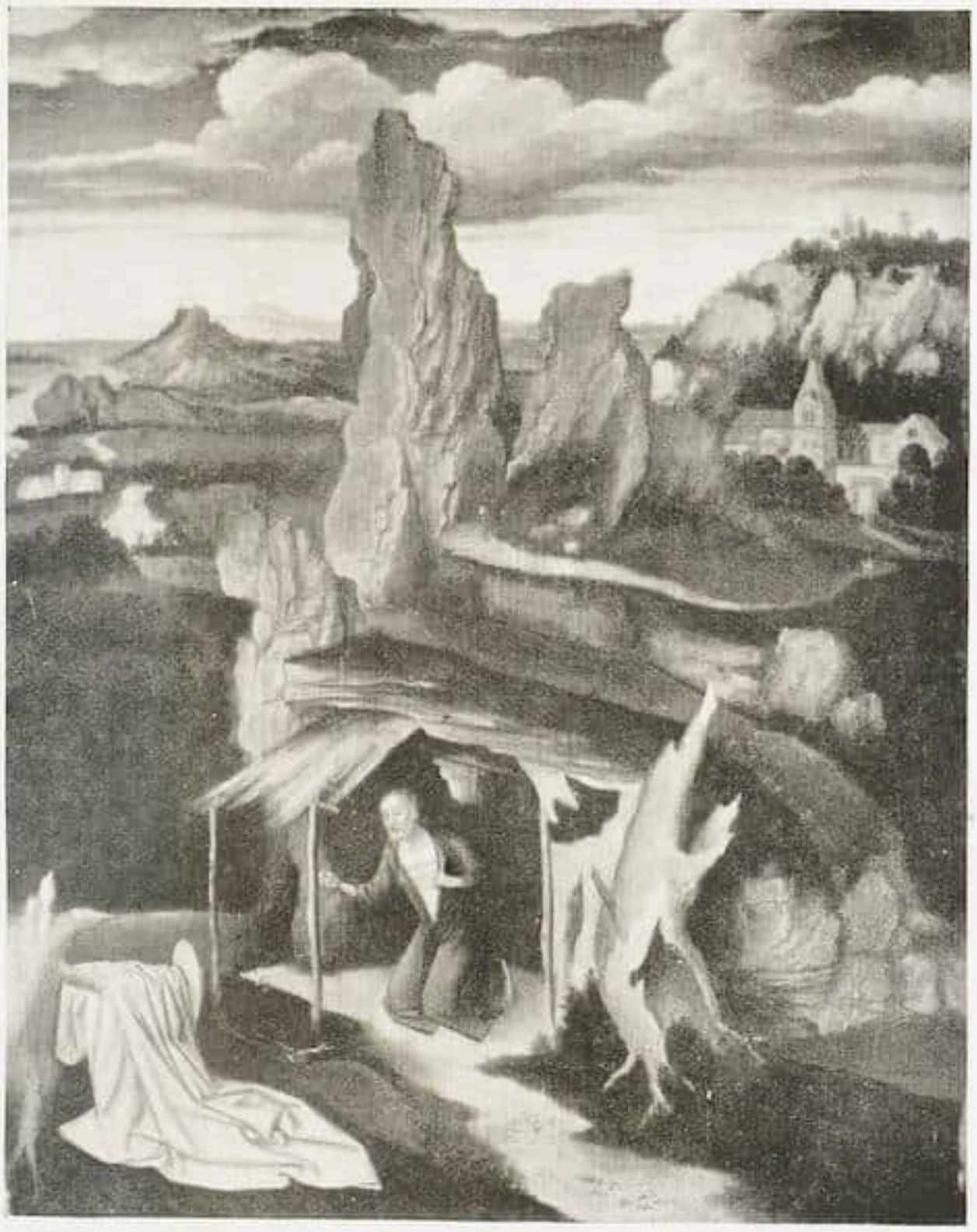
Grünewald Kreuzigung

des Kunstvereins, mit sicherem Geschmack und umfassender Sachkenntnis getroffen. Der Katalog verzeichnet nicht mehr als etwa 70 Gemälde und 20 Handzeichnungen, darunter zahlreiche Werke ersten Ranges.

*

Wie schon in früheren Ausstellungen wurde der altniederländischen und altdeutschen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts der meiste Raum zugesprochen. Sie nehmen den großen Oberlichtsaal und ein dahinterliegendes kleines Kabinett, das besonders geglückt ist, ein. Mittelpunkt dieses Kabinettes und wohl auch der Ausstellung ist die kleine Kreuzigung des Matthias Grünewald. Das leider nicht ohne Schäden erhaltene Bild, eine Vorarbeit zur Karlsruher Kreuzigung, ist seit seiner Entdeckung durch den Landrat Schöne in westdeutschem Privatbesitz mehrfach besprochen und erst kürzlich in Berlin ausgestellt worden. Es gibt wohl heute keine Zweifel mehr, daß es sich um das bisher verschollene Gemälde handelt, das Sandrart beim Herzog Maximilian I. von Bayern gesehen und beschrieben hat. Auf Veranlassung des jetzigen Besitzers gereinigt, verrät das »klein Crucifix« koloristische Wirkungen, die dem Isenheimer Altar kaum nachstehen.

Um bei der deutschen Malerei zu bleiben, so ist es naturgemäß, daß die rheinische Kunst mit einigen ausgezeichneten Arbeiten vertreten ist. Ein gut Teil tragen hierzu die Neuerwerbungen rheinischer Sammler aus der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen bei. Dieser Provenienz entstammt das früheste Bild der Ausstellung, ein kölnisches Triptychon vom Anfang des 14. Jahrhunderts mit der Dar-



Joachim Patinir Landschaft mit dem hl. Hieronymus

stellung der Verkündigung und der hl. Katharina und Agnes auf den Flügeln, ein kleines Bildchen, das alle Schönheiten kölnischer Malerei verrät und die Lieblichkeit der Typen der späteren Malerei vorwegnimmt. Aus derselben Sammlung kommen die beiden Altarflügel aus der Werkstatt des von Dirck Bouts abhängigen Meisters der Lyversbergischen Passion und die schöne Anbetung der Könige vom Meister des Bartholomäusaltars. Letzterer hat die Anregung zur Komposition dem Stiche Martin Schongauers (Bartsch 6) entlehnt und die Gruppe Balthasars mit dem Diener ziemlich treu kopiert. Trotzdem ist ihm die Verbindung der Gruppen, bei Schongauer organisch aus dem Bildgefüge erwachsen, und die Vergegenständlichung des Tiefenraumes, nicht voll geglückt. Er bleibt bei diesem Frühwerk, bei allen Einwirkungen Schongauers, in der gespreizten Zierlichkeit der Typen, in dem Tänzeln der Figuren, den preziösen Einzelformen und den raffiniert zusammengestellten emailartigen Farben ebenso der holländischen Kunst des Geertgen und des Virgomeisters verbunden. Vom Meister der heiligen Sippe hängt in der Ausstellung eine große helle Anbetung der Könige, die noch kürzlich im Berliner Kunsthandel zu sehen war. Gegenüber dem Bartholomäusmeister sind hier die Beziehungen zur flandrischen Kunst stärker spürbar, das rötliche Kolorit steht ihm in der Wirkung weit nach. Eine dritte Anbetung der Könige, die früher ebenfalls dem Sippenmeister zugeschrieben wurde, ist ein Werk des sogenannten Meisters des Aachener Altars, dem Friedlaender im Wallraf-Richartz-Jahrbuch (1924) eine Studie gewidmet hat. Er gehört nicht zu den großen Gestaltern. Mit Bildteilen

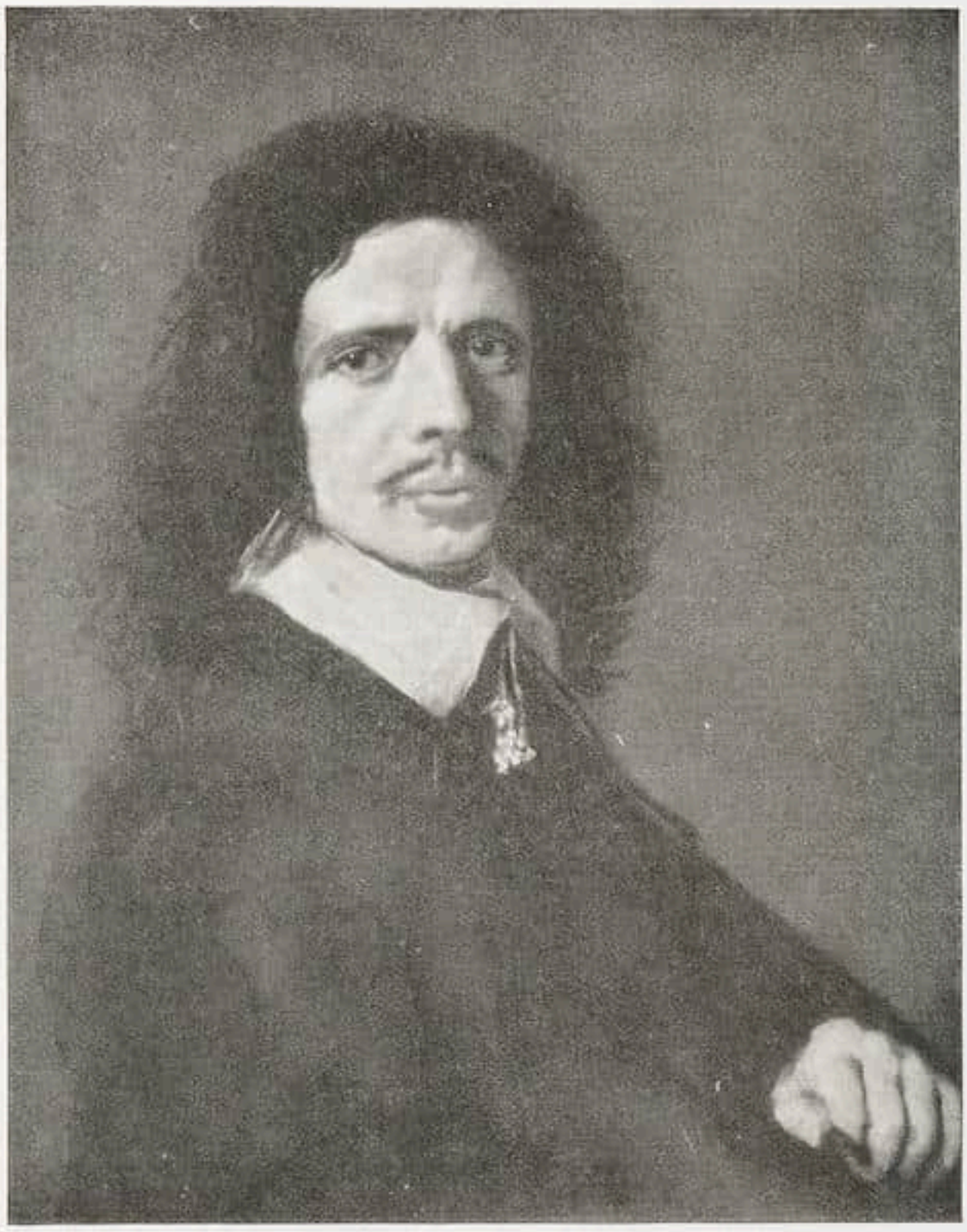
Barthel Bruyn — Der hl. Victor mit einem knienden Geistlichen als Stifter

eigener Erfindung mischen sich Kopien anderer Meister. Das Brustbild des knienden Königs ist Jan van Eycks »Mann mit der Nelke«, der Kopf des hl. Joseph Rogers Kolumbaaltar entlehnt. Die sehr gute Erhaltung des Bildes verdient Erwähnung. Dagegen ist die Wurzel der Kunst des Meisters von Frankfurt, dem ein Triptychon mit der hl. Familie mit großer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben wird, in Antwerpen in der Nähe des Quinten Massys zu suchen. Problematischerer Art ist das einem kölnischen (?) Meister um 1500 zugeschriebene mit großen Lettern H H bezeichnete Bildnis eines jungen Mannes mit einer Nelke, das eher einem oberdeutschen Meister angehört. Auf süddeutschen Ursprung deuten Porträtauffassung, das Wappen des Dargestellten und die Holzart, Rotbuche. Schwäbisch ist wohl auch das bedeutende mit H B monogrammierte und 1522 datierte Bildnis eines jungen Mannes in brauner Pelzmütze, das früher irrtümlich Hans Baldung zugeschrieben wurde. Beide Porträts waren ehemals in Sigmaringen. Überhaupt hat die deutsche Porträtkunst eine gute Vertretung gefunden. Neben den beiden genannten Bildnissen, denen ein Porträt von Cranach anzuschließen wäre, sind vor allem vier Arbeiten Barthel Bruyns zu nennen. Von Barthel Bruyn ist auch der Altarflügel mit dem hl. Victor, vor dem ein Geistlicher als Stifter kniet. Die Abbildung gibt eine deutliche Vorstellung von der kraftvollen

Ludger tom Ring — Selbstbildnis

Komposition, die wohl entstanden ist, als Bruyn den Hochaltar für den St. Victor-Dom in Xanten (der hl. Victor ist der Schutzpatron von Xanten), noch heute in St. Victor, schuf. Als westfälischer Nachfahr Bruyns wirkte Ludger tom Ring in Münster. Von ihm zeigt die Ausstellung sein ältest erhaltenes Werk, das Selbstbildnis des Künstlers im Alter von 25 Jahren, 1547 datiert. Interessant die Inschrift in Versen, aus der hervorgeht, daß tom Ring als Ringmaler sein Brot verdiente (»van ringe malen ick mi erneer«).

Zur altniederländischen Malerei, die in den vorhergehenden Ausstellungen weitgehend berücksichtigt wurde, leitet die Madonna mit dem Kinde und dem hl. Bernhard von Clairvaux über, die früher dem in Köln tätigen Meister des Thomas-Altars, jetzt einem oberdeutschen Meister um 1478 zugeschrieben wird. Wir glauben, daß man die Heimat des Künstlers in Holland suchen muß und sehen verwandte Züge in der Madonna mit den musizierenden Engeln, die dem Kreise Geertgens nahesteht und die mit der Sigmaringer Sammlung verkauft wurde. Durch Ausstellungen und aus der Literatur bekannt sind die schönen Altarflügel von Aelbert Bouts, das ausgezeichnet erhaltene Selbstbildnis des Joos van Cleve, beide Werke waren früher in der Sammlung Kaufmann, die Magdalena des Meisters der weiblichen Halbfiguren — das Haupt-



Frans Hals — Bildnis eines Mannes

werk des Meisters von sehr guter Erhaltung —, die Beweinung Christi von Willem Key aus der Sammlung Six (Neuerwerbung einer Düsseldorfer Privatsammlung). Von Colin de Coter, der die Verbindung zwischen der Brüsseler Kunst des Roger und Bouts und der Antwerpener Kunst des Massys herstellt, führt die Ausstellung eine erst vor einigen Jahren entdeckte Madonna unter dem Baldachin vor. Nach Antwerpen weist das Triptychon mit der Anbetung der Könige des um 1520 tätigen Pseudo-Bles. Das ausgestellte Werk unterscheidet sich vorteilhaft von den zahllosen anderen Arbeiten seiner Hand durch die subtile Ausführung der Typen, vor allem der Stifterbildnisse auf den Flügeln.

Die holländische Kunst dieser Zeit wird durch zwei Altarflügel des Meisters von Alkmaar und durch eine reizende Anbetung der Könige von Jacob Cornelisz van Oostsanen repräsentiert. Das Werk des Meisters von Alkmaar, von dem erst kürzlich ein Gang nach Emmaus in der Versteigerung Cremer in Berlin vorkam, hat in letzter Zeit noch durch ein Triptychon mit der Anbetung der Könige, einer Neuerwerbung des Mauritshuis im Haag, und durch die beiden ausgestellten Altarflügel mit Darstellungen aus dem Leben von Joachim und Anna bereichert werden können. Im Hintergrunde eines der Flügel ist in kleinen Figuren die ikonographisch seltene Szene der Verkündigung des Engels an Anna dargestellt, ein gutes Zeugnis für die kompositionelle Gestaltungsgabe des seltenen Meisters.

Im Saale der Grünewald-Kreuzigung ist eine Wand der frühen Antwerpener Land-

Frans Hals — Bildnis einer Frau

schaftsdarstellung eingeräumt. Das Haupt der Schule, Joachim Patinir ist mit zwei Werken vertreten, einem Frühwerk mit dem Brande von Sodom und Gomorra, das unter dem Einfluß des Hieronymus Bosch entstanden ist und im Aufbau noch Hintergrundlandschaften in der Art Memlings gleicht. Seinen voll ausgebildeten Stil, dessen Farbskala von Braun über Grün zu Blau reicht, zeigt die bisher nicht ausgestellte und hier reproduzierte Landschaft mit dem hl. Hieronymus, ein gutes Beispiel der »Weltlandschaften« des Meisters. Von Patinir beeinflußt, doch durch flüssige emailartige Malweise unterschieden ist die kleine Landschaft des Herri met de Bles, von dem das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum vor zwei Jahren eine ganz verwandte Flußlandschaft erworben hat. Gleichfalls in diese Reihe gehört der hl. Christophorus in einer felsigen Landschaft von Jan de Cock, dessen originelle Gestaltung und Farbempfindung gefangen nimmt. Dr. Walter Cohen hat dieses ungewöhnliche Bildchen vor einigen Jahren im Genius (1921) publiziert.

Nicht minder reich ist auf der Ausstellung die Zahl der flämischen und holländischen Werke des 17. Jahrhunderts. Die räumliche Nähe zu den benachbarten Niederlanden bestimmt in starkem Maße auch den Geschmack der Sammler. Während holländische Bilder von jeher gesammelt wurden und in alten und neuen Sammlungen zu finden sind, sind die mehr skizzenhaft ausgeführten Werke der flämischen Malerei erst in den letzten Jahren wegen ihrer unmittelbaren Wirkung mit Vorliebe von den Sammlern

gesucht worden. Aus diesen Neuerwerbungen rheinisch-westfälischer Sammler kann die Ausstellung eine Anzahl ausgezeichneter Arbeiten von Rubens — wir nennen die große farbige Ölskizze mit dem Herkules (eine Zeichnung mit derselben Darstellung befindet sich in der Düsseldorfer Akademie) und die um 1630 entstandene Landschaft mit dem Bauernkarren aus der Sammlung Northbrook —, van Dyck (eine Ölskizze zu der Beweinung Christi in der Sammlung Bartlett in Boston) und eine mit breitem Pinsel und dünnem Farbauftrag gemalte, 1628 (echt!) datierte Abendlandschaft von Brouwer vorführen.
Von der holländischen Malerei sieht man vorzugsweise tüchtige und charakteristische Landschaften von Averkamp, Goyen, Molyn, Aert van der Neer, Jacob van Ruisdael — die Waldlandschaft mit Reitern hat eine Staffage von fremder Hand, etwa von Wouwerman —, Bildnisse von Aelbert Cuyp, Jacob Gerritsz Cuyp — die mit leuchtenden roten und gelben Gewändern bekleideten Zwillinge aus der Sammlung Weber —, das bekannte fröhliche Selbstbildnis Jan Steens mit der Mandoline. Von demselben Künstler sind die Tricktrackspieler, ein Bild von bester Erhaltung, ausgestellt. Außergewöhnlich gut sind Frans Hals und Rembrandt vertreten. Das früheste unter den vier Halsbildern ist die bisher unbekannte Halbfigur eines Fischerknaben, die, pastos hingestrichen, in der Technik und Landschaft an Brouwer erinnert, aber des bräunlichen Tones und der rotbraunen Lokalfarben wegen in die Mitte der dreißiger Jahre zu setzen ist. Frans Hals hat in dieser Zeit das Thema des öfteren gemalt. Unter den vielen Varianten des Gegenstandes — als Gegenstück gehört dazu meistens ein Fischermädchen — stehen dem Bilde die Exemplare in Burgsteinfurt, Dublin und Antwerpen besonders nahe. Ans Ende der dreißiger Jahre führt das Bildnis einer jungen Frau in gemaltem Oval aus der Düsseldorfer Kunstakademie (auf der Ausstellung das einzige Werk aus öffentlichem Besitz), in die Spätzeit des Künstlers die etwas schwärzlichen, von Rembrandt beeinflußten Bildnisse eines Mannes und seiner Frau, die einst in der Sammlung des letzten Polenkönigs Stanislaus Augustus Poniatowski waren. Rembrandt lernt man wohl durch das schönste Bildnis seiner Mutter und durch die 1635 entstandene mythologische Darstellung von Diana, Aktäon und Kallisto — die Verschmelzung der beiden Szenen zu einer Komposition ist ungewöhnlich —, durch zwei Werke von hervor-

Wolf Huber — Landschaft

Adriaen Brouwer — Abendlandschaft mit dem Fischer. 1628

ragender Erhaltung kennen. Eine weitere Darstellung von Diana und ihren Nymphen aus derselben Sammlung stammt von Pieter Codde. Dieser vielseitige Künstler hat sich neben seinen bekannten Gesellschaftsszenen vielfach auf anderen Darstellungsgebieten versucht, nicht ohne Geschick. Das ausgestellte, 1631 entstandene Gemälde verrät, trotz offenbarer Zusammenhänge mit Poelenburgh, selbständigen Farbgeschmack und klare Gliederung. Eine Abbildung des interessanten Werkes findet sich in einem Aufsatz über »Nebenwerke holländischer Maler des 17. Jahrhunderts« von Eduard Plietsch (Zeitschr. f. bild. K. 1916).

Der Beitrag der italienischen Malerei ist leider nur gering. Lediglich die venezianische Kunst kommt zu Wort, dafür aber mit einigen ausgezeichneten Werken. Das Bildnis des Antonio Anselmi von Tizian, früher in der Berliner Sammlung Dircksen, ist jetzt in eine rheinische Kollektion gewandert. Paolo Veronese ist mit dem Bildnis einer Dame aus dem Hause Muselli, das bereits von Ridolfi erwähnt wird, einem importanten, auf blau und weiß abgestimmten Bilde vertreten. Ein drittes Bild der venezianischen Bildniskunst, ein männliches Porträt von Bartolommeo Veneto aus seiner manieristischen Spätphase ist hier anzuschließen. Von hier führt ein kühner Sprung in das 18. Jahrhundert, das die Ausstellung mit Landschaften von Guardi und Belotto und einer Madonnenkomposition mit Heiligen von Giovanni Battista Tiepolo würdig und koloristisch heiter beschließen hilft.

Nicht vergessen sei ferner das reizende kleine Kabinett mit Handzeichnungen, unter denen die deutschen Zeichnungen die erste Stelle einnehmen. Dürer, die beiden Holbein, Altdorfer, Wolf Huber, Hans Leu, Elsheimer und Rubens — von ihm das Bildnis der Susanne Fourment in drei Kreiden — zeigen charakteristische Proben ihrer graphischen Kunst. Wohl ein Unikum ist die nur wenig kolorierte Federzeichnung mit der Darstellung eines Geistlichen in Ganzfigur mit zusammengelegten Händen, ein Blatt, das einem anonymen französischen Meister aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zugewiesen wird.

DIE BEGEGNUNG ZWEIER FELDHERREN VON RUBENS

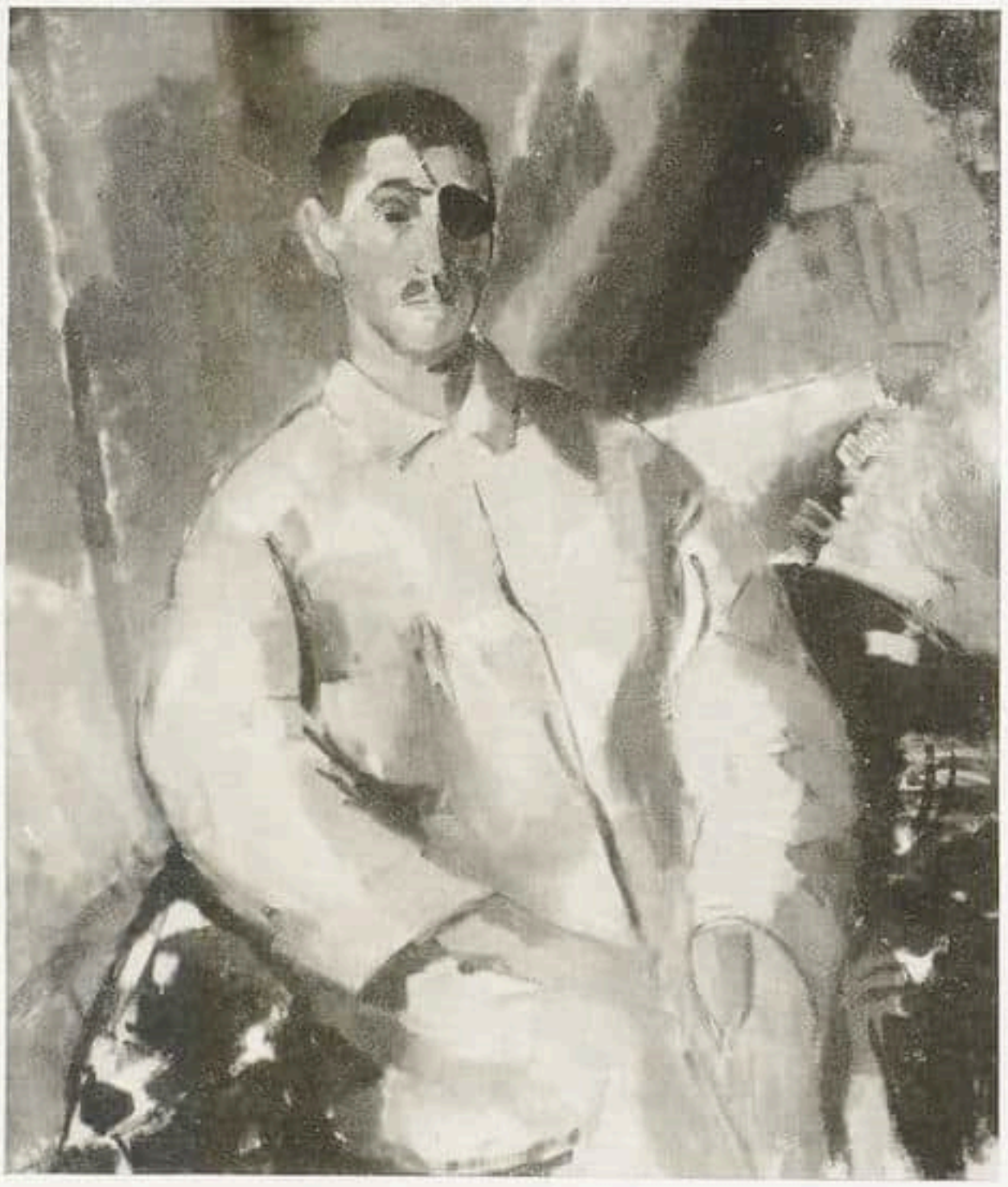
VON LUDWIG BURCHARD

Die neuerdings wachsende Vorliebe gerade für Skizzen von Rubens hat in den letzten Jahren kurz nacheinander zwei Fassungen der Skizze »Begegnung zweier Feldherren« ans Licht gebracht, von denen die eine, in vollen Farben ausgeführt, der Galerie van Diemen gehört (siehe Farbtafel), während die andere, eine farbig nur leicht angehauchte Grisaille, in die Sammlung von Herrn Franz Koenigs in Haarlem gelangt ist. Leichte Unterschiede — auf der Farbskizze hält der links stehende Feldherr seine rechte Hand geschlossen, während er sie auf der Grisaille mit gespreizten Fingern, etwas rhetorisch, von sich streckt — lassen darüber keinen Zweifel, daß die Grisaille der voll in Farben ausgeführten Skizze zeitlich vorangegangen sein muß. Eine zweimalige Behandlung in Skizzenform, wie sie hier vorliegt, steht im Werk von Rubens nicht vereinzelt da. Auch zu den in reicher Zahl auf uns gekommenen Farbskizzen für die Deckenbilder der Antwerpener Jesuitenkirche sind einige vorbereitende Grisaillen, jetzt im Ashmolean Museum in Oxford, erhalten, die kompositionell nur in Kleinigkeiten bei der Skizzierung in vollen Farben verändert und verbessert worden sind.

Welche Begegnung zwischen zwei Feldherren der Antike Rubens hier darstellen wollte, hat sich bisher nicht ermitteln lassen. So deutlich der Vorgang wiedergegeben ist — es handelt sich offensichtlich nicht um Sieger und Besiegten, sondern um zwei gleich erfolgreiche Führer, die sich auf dem Schlachtfeld verbünden — die genauere Deutung bleibt noch zu finden und ihr Nachweis wird bei einem so sinnreichen Erzähler wie Rubens nicht überflüssig sein. Der innere Sinn der Darstellung wird nur noch gewinnen, wenn auch der äußere Sinn erschlossen ist.

Der innere Sinn der Szene, die Würde und Kraft der beiden Männer, die sich zu Siegen verbünden und von einem Genius mit Lorbeer und Palme bekrönt werden, kommt in dem beweglichen Wuchs der Gestalten, in der festen Geschlossenheit der Gruppe, in dem hohen Aufragen vor den Mauern und Bastionen ebenso zu Gewicht und Geltung wie die Festlichkeit und der Ernst des Ereignisses durch den hellen und vollen Klang der Farben, die den ganzen Umkreis des Spektrums durchlaufen und doch in sich aufs strengste subordiniert sind.

Es liegt nahe, die Skizze mit dem Constantinszyklus, der 1622 entstanden ist, in Verbindung zu bringen. Auffassung und Malweise würden diesem Datum nicht widersprechen. Aber es bleibt, solange die Szene ungedeutet ist, fraglich, ob »Constantin und Licinius« oder etwa »Scipio und Hannibal« gemeint sind. Denn in den Augen von Rubens sind alle Heroen des Altertums mehr oder weniger Römer, selbst die Griechen der klassischen Zeit und sogar die Patriarchen des Alten Bundes. Der Klassizismus der Flaxman und Genelli hat die Rubenssche Auffassung vom Aussehen der Griechen aus unserer Vorstellung verdrängt. Die Heroen des Alten Testaments vermögen wir nur noch mit den Augen Rembrandts uns vorzustellen. Für das Bild der Römer ist Rubens bis heute der Interpret geblieben. Wir sehen die Römer, auch ohne es zu wissen, mit den Augen von Rubens.



Rik Wouters Selbstbildnis mit der schwarzen Binde. 1916

RIK WOUTERS

VON PAUL COLIN

Rik Wouters. Die Geschichte seines Lebens ist schnell erzählt:
Er ist 1883 in Mecheln geboren, wo er auch seine Kindheit verbringt und das Handwerk eines Holzbildhauers erlernt, von denen es einige Tausende in der kleinen flämischen Stadt gibt, wo die billige Möbelindustrie alte Tradition hat. Doch der Drang, selbstschöpferisch zu schaffen, macht ihn beim Studieren der Stile und der still dahingleitenden Spiele des Ornaments rebellisch. Er macht sich frei und verlangt von seinem Handwerk Mittel des Ausdrucks zu sein. Der Aufstieg beginnt; er ist klar und kurz. Rik Wouters bildhauert zuerst, dann radiert er und dann beginnt er zu malen. Eine Frau hat ihn genommen und seine gesamte Produktion kreist um diese Frau, als handele es sich um sein tägliches Handwerk. Er ist arm und unglücklich. Trotzdem klammert er sich an den einzigen Menschen — Georges Giroux —, den er geliebt hat, und seine Freundschaft rettet ihn vor dem Elend und verscheucht seine Sorgen. Er arbeitet ununterbrochen. In vier Jahren schafft er sein Oeuvre. Dann kommt der Krieg, Abmarsch zur Truppe, Niederlage, Flucht nach Holland mit 30 000 Soldaten aus Antwerpen, Gefangenschaft im Lager von Zeist. Krankheit, endlich die Freiheit auf Ehrenwort hin und die durch Gesichtskrebs verursachte furchtbare Todesangst. Im Jahre 1916, im Alter von 33 Jahren, ist er in Amsterdam gestorben.
Das Schauspiel, das uns Wouters bietet, ist das einer langen Karriere in Abbreviatur. Alles überstürzt sich bei ihm, das Lernen und die Aufnahme bestimmter Einflüsse, die

Rik Wouters

Erziehung. 1913
Museum in Antwerpen

Entwicklung zur inneren Befreiung, die Freiheit zur Konzeption, Linie und Farbe, und er macht in einem Jahr den Weg, zu dem andere Maler zehn Jahre brauchen. Nicht auszudenken, was das Leben einem so leidenschaftlichen Künstler noch beschert hätte, der bestimmt nicht beim Impressionismus haltgemacht hätte, sondern zu Grenzen vorgestoßen wäre, die er in dem Moment berührte, als der Tod ihn wegnahm, und die ihn auf einen völlig neuen Weg gebracht hätten.
Ich nannte das Wort: Impressionismus. Es trifft bei Wouters nur bedingt zu, und es ist nicht richtig, wie alle Formulierungen und Kategorien selten ganz zutreffen. Und schließlich, von welchem Impressionismus soll man reden? Von dem eines Manet oder eines Renoir, oder gar eines Matisse? Und wie soll man diesen Impressionismus mit dem Schatten von Cézanne zusammenbringen, den man auf mehreren Gemälden des Künstlers zu entdecken glaubt? Alles ist wahr, und auch alle diese Widersprüche sind es. Aber eine Formel bleibt gehässig, einerlei, ob sie vor der Schöpfung hergeht oder, wie bei Wouters, durch Kritik entsteht.
Rik Wouters hat ein Drama durchlebt: Jenen Konflikt seiner rapiden Technik mit dem Ehrgeiz des Konstrukteurs. Aber das sind große Worte, derentwegen er sich beklagt haben würde. Trotzdem erklären sie einiges, sie umschreiben sozusagen seine künstlerische Laufbahn; als Bildhauer war er zuerst von den Formen und den Volumen der Dinge besessen, aber dann hat er die Bildhauer im Stich gelassen, um der Langsamkeit des Handwerkes zu entfliehen. Er wünschte eine intimere Bindung zwischen dem Werk und dem Modell, eine Art biegsameren und schnelleren Ausdrucks. Die Farben hatten sich seiner bemächtigt, sobald er an dem Werk eines James Ensor ihre Beredtsamkeit begriffen. Damals hatte er Mecheln noch nie verlassen. Er weiß nichts von den Werken der Franzosen. Man erzählt ihm von Renoir, von van Gogh, von Cézanne, gibt

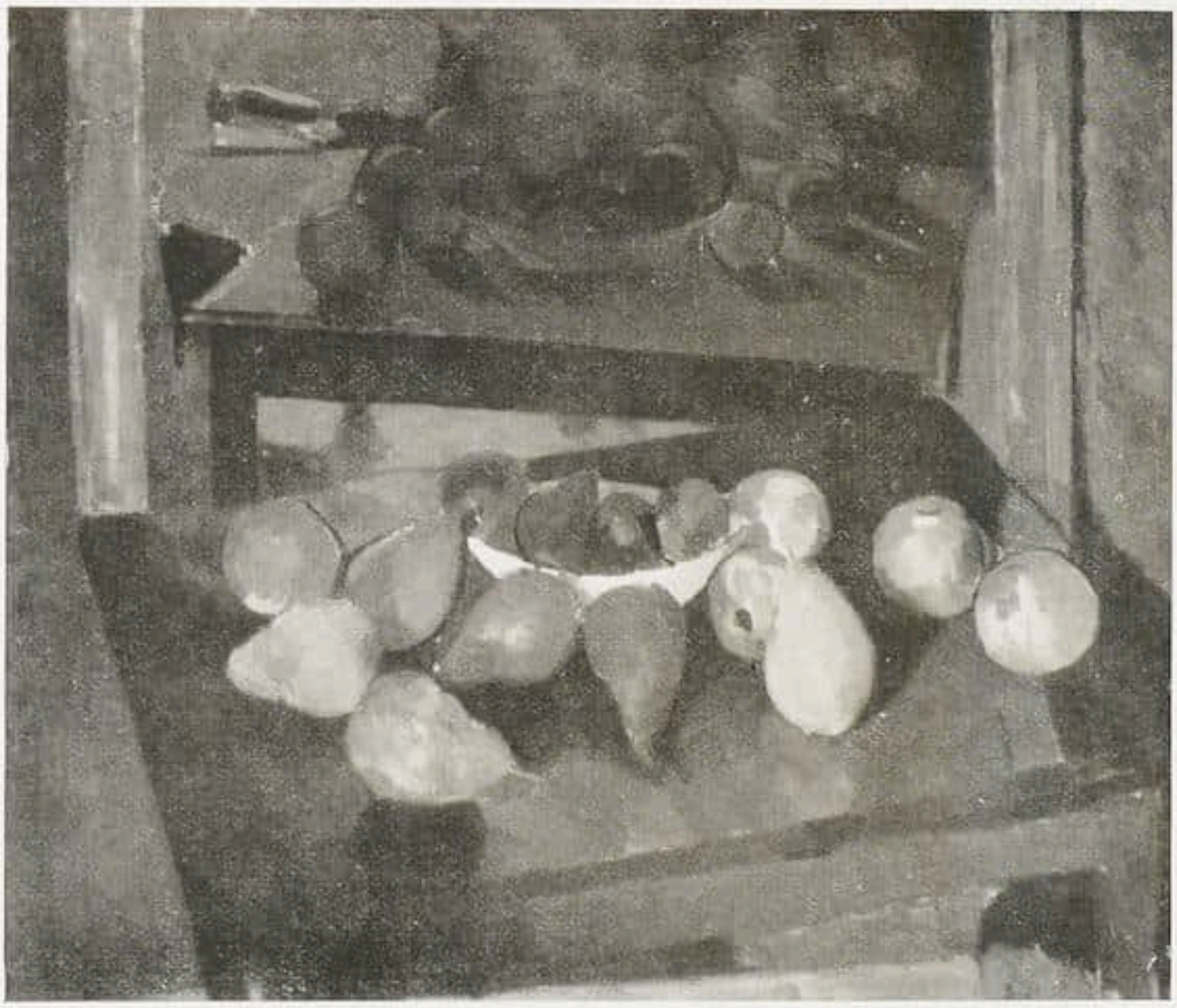
Rik Wouters

Nachmittag. 1916
Sammlung Mme. Giroux, Brüssel

ihm Reproduktionen ihrer Bilder und alsbald erfüllt ihn das Modelé von Cézanne mit Bewunderung, und ohne sich noch um die Farbenskizze zu kümmern, schickt er sich an, es auch seinerseits zu verwirklichen. Nach den Photos übernimmt er die Zeichnung und kümmert sich nicht um die Farbe. Er hat ja die seinige schon seit den Anfängen, seit den Champignons, eine Farbe, die sehr sorgfältig der Nuancen gedenkt, dem Spiel des Schattens und der Sonnenstrahlen gerecht wird und auf die geringsten Feinheiten des Lichtes reagiert.

Hier die Tragödie: Seine Gemälde sind weder komponiert, noch sorgfältig aufgebaut, wie diejenigen eines Cézanne und seiner Nachfolger. Und trotzdem: Die Aspirationen jener Künstler sind auch die seinigen. Während jene alles, selbst die Farbe der bewußten Anlage und Ordnung unterwerfen, läßt er sich von der Beredtsamkeit der Töne und Halbtöne verführen, die seit 50 Jahren, wie man weiß, die Malerei entsetzlich mißhandelt haben. Bei seinem ersten Auftreten ist der Konflikt allgemein sichtbar. Das Porträt von Simon Levy trägt alle Spuren desselben so stark zur Schau, daß man jegliches Interesse verliert. Trotzdem kommt die Beruhigung schnell und bereits wenige Monate später in Bildern wie »Les Reflets und »Les Fleurs d'Anniversaire«, die zweifellos seine Hauptwerke sind, errät man nur den Konflikt.

Diese mystische Ehe zwischen James Ensor und Paul Cézanne war widernatürlich und hätte zweifellos nur erkünstelte Werke hervorbringen können. Rik Wouters schuf das Wunder, das er erlebte, in einem Zeitraum von nur zwei Jahren. Die Entwicklung, die ihn von der Bildhauerei zur Malerei hingeführt hat, überstürzte sich diesmal, indem sie seinen malerischen Sinn um ein Bedeutendes steigerte. Sein Freund Georges Giroux sandte ihn nach Paris, wo er die großen Impressionisten sah und auch Cézanne und seine Farbe erlebte. Aber plötzlich ergab er sich den ersteren, und die letzten



Rik Wouters

Stilleben
Museum in Brüssel

Bilder, die er noch in Brüssel am Vorabend des Krieges malte, bewiesen das deutlich, während die Werke aus Amsterdam, sein schmerzliches »Bildnis mit der schwarzen Binde«, sein »Après-midi«, sein »Eiglefin« sich zu den äußersten Grenzen hin erweitern, die Eroberungen und Möglichkeiten der »reinen Farbe« bezeichnen.

Der Tod überraschte ihn in einer Stunde, wo er, längst an den äußersten Grenzen des Impressionismus angelangt, sich entweder in diesem Punkt hätte fest verankern oder sich nach anderen Ausdrucksmitteln hätte umtun müssen.

Das Werk des Künstlers ist nicht umfangreich: Es umfaßt etwa 30 bildhauerische Arbeiten, 150 Gemälde, 500 Aquarelle und Zeichnungen. Unter den Skulpturen, die zu den besten zählen, sind vor allem die berühmte Büste von Ensor, das stehende Bildnis von Mme. Giroux und der starke »Souci domestique« zu nennen, der demnächst den großen Platz von Boitsfort bei Brüssel schmücken wird. Seine Aquarelle sind vielleicht gewichtiger noch als die Gemälde, die Entwicklung der letzten Jahre führte aber den ehemaligen Bildhauer mit Nachdruck zu einer schnellen und farbigen Kunst hin.

Der Tod hat sich seiner angenommen, aber das Werk ist da, das vor sich selbst besteht, und besser als wir es können, das Andenken eines Rik Wouters verteidigt. Die neue Ästhetik hat den Impressionismus längst überwunden, und in wenigen Jahren, wenn man die Toten auf dem Schlachtfeld sammelt, wird man erkennen, daß Rik Wouters den Platz behauptet, den wir ihm gaben: an der Spitze der Malerei des 20. Jahrhunderts und speziell der belgischen Malerei.

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DER LONDONER NATIONAL-GALLERY

Der neuen Leitung der Londoner National-Gallery sind zwei Erwerbungen von großer Bedeutung gelungen. Aus dem Besitz des Earl of Pembroke ist das bekannte Wilton-Diptychon und aus der Sammlung des Earl of Northumberland ist die Familie Cornaro von Tizian mit Unterstützung großzügiger Privatstiftungen, der Ankaufspreis soll insgesamt mehr als vier Millionen Mark betragen haben, erworben worden. Das Wilton-Diptychon ist eines der wenigen erhaltenen Tafelgemälde, die während des 14. Jahrhunderts in England entstanden sind. Das Gemälde, das König Richard II. vor Maria mit dem Kinde kniend darstellt, ist das Werk eines ausländischen, wahrscheinlich französischen Künstlers. Mit dem Bildnis König Richards II., in ganzer Figur, im Chor der Westminster Kathedrale zählt das Diptychon zu den kostbarsten Dokumenten früher mittelalterlicher Malerei in England.

Das Gemälde von Tizian, in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts entstanden, versammelt die männlichen Mitglieder der Familie Carnaro in reich differenzierten Bewegungsmotiven um einen steinernen Altarbau, auf dem das Abendmahl gespendet wird. Das große Gemälde, das durch teilweise Übermalung und scharfes Putzen etwas gelitten hat, war einst in der Sammlung van Dycks. Es ist beim Verkauf seines Nachlasses 1656 von Algernon Percy, dem 10. Herzog von Northumberland, erworben worden und war seitdem der Hauptschmuck von Alnwick Castle. S.

DIE BÜRKLIN-WOLF-STIFTUNG IM KURPFÄLZISCHEN MUSEUM IN HEIDELBERG

Langjährige, freundschaftliche Beziehungen, die den Intendanten des Karlsruher Hoftheaters, Geheimer Rat Exzellenz Bürklin, mit seiner Geburtsstadt Heidelberg verbanden, veranlaßten die Stiftung seiner Privatsammlung an das Kurpfälzische Museum der Stadt Heidelberg.

Erst dieses Frühjahr konnte an eine Aufstellung der Sammlung gedacht werden, da im Erdgeschoß des Museums sechs Räume frei wurden. Museumsdirektor Dr. Lohmeyer hat aus den 50 Bildern der Sammlung eine Auswahl getroffen und diese mit Gemälden aus der Trübner-, Rahl- und Happel-Stiftung zu einer kleinen, geschlossenen Abteilung der Malerei des 19. Jahrhunderts zusammengefügt.

Als einen für Heidelberg doppelt wertvollen Besitz müssen wir Feuerbachs Bildnis seiner Stiefmutter Henriette ansehen. Dieses Gemälde finden wir mit Bildnissen von Rahl (die Tochter des Künstlers, Frau Hofrat Burian in Wien); Lenbach (Bismarck-Bildnis) und Trübner in einem Saale vereinigt. Von Trübner-Bildnissen sind hervorzuheben die Porträte seiner Eltern, seines Bruders, sowie das interessante, erst neuerdings entdeckte römische Selbstbildnis von 1872. Erwähnung verdient auch die ausgezeichnete Kopie von Feuerbachs Stuttgarter Iphigenie, die von Carlos Grethe herrührt.

Dem Feuerbach-Saale schließt sich ein Raum mit größeren Landschaften von Hans Thoma, Her-

Französischer Meister, Mitte des 15. Jahrhunderts
Stehender Geistlicher — Zeichnung

Zu dem Beitrag: »Alte Malerei aus rheinisch-westfälischem Privatbesitz«

mann Baisch, Brissot, Hellwag und Heilmaier an. Von Thoma besaß Exzellenz Bürklin nur ein einziges Gemälde eines Schwarzwaldhauses von 1908. Von Baisch finden wir die dekorative Landschaft, Kühe an der Tränke, 1887; Kühe auf Bergweide, 1891; Bachlandschaft, 1880. Im anstoßenden grünen Saal wurden verschieden Bilder kleineren Formates vereinigt, die teilweise der Happel-Stiftung entstammen, darunter Karl Happels Picknick im Walde, eine kleine Landschaft von Böcklin, Gemälde von Spitzweg, Schleich, Weysser, Achenbach und H. Bürkel. Einige maltechnisch sehr anziehende und zugleich für den Sammlergeschmack des ausgehenden 19. Jahrhunderts äußerst bezeichnende Werke zeigt der reizvoll ausgestattete gelbe Saal. Wir nennen A. Ritzbergers »Rosa Dame vor dem Spiegel«, E. Schwabes »Christabend«, A. Schwarzschilds »Straßenarbeiter«. An der Fensterwand finden wir eines der vorzüglichsten Gemälde, das dem Museum schon längst zu eigen, Eibls großes Jagdstilleben. Durch einen kleinen, mit Barokplastiken gezierten Korridor gelangen wir in den Eingangssaal der Bürklin-Wolf-Stiftung, der große datierte und signierte Landschaften von Kanoldt, Achenbach und Schönleber enthält. Gustav Schönleber ist durch drei Gemälde vertreten: Venedig mit Fischerbooten und dem Blick auf Maria Salute, 1886; Rivieranest, 1890; Badischer Frühling 1912. Edmundt von Kanoldts Küste von Nervi trägt das Datum von 1890, Oswald Achenbachs Mondscheinlandschaft das von 1891. Über der Tür hängt als Leihgabe des Heidelberger Kunstvereins eine Studie von Feuerbach, betender Mönch. Am Eingang der Sammlung haben die Marmorbildnisse des Stifterpaares Bürklin Aufstellung gefunden, sie sind von dem Karlsruher Bildhauer Volz gearbeitet.

Wer das Kurpfälzische Museum kennt, wird auch, ohne daß wir auf Einzelheiten eingehen, davon überzeugt sein, daß man auch diesmal verstanden, diese neue Abteilung dem Gesamtcharakter des Museums in geschmackvoller Weise einzufügen.

Gerda Kircher

NEUORDNUNG IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM

Durch Einführung der Sammlung Carstanjen und der dadurch erfolgten Schwerpunktverlegung ergab sich eine Neuordnung als sachliches Erfordernis. Aus einem Museum vorwiegend spätmittelalterlicher Kölnischer Kunst, an das sich unorganisch andere zeitliche und lokale Gruppen europäischer Malerei angeschlossen, hat Buchner ein Museum zu schaffen versucht, das in entwicklungsgeschichtlicher Folge die gesamte europäische Malerei zum Thema hat. Die Aufbauarbeit steht überhaupt unter dem Leitgedanken, die Sammlungsbestandteile gut gegeneinander auszubalancieren, dort, wo sie nach Menge und Wert gehäuft, wie dort, wo sie mager vertreten sind. Denn durch Magazinieren auf der einen, durch Neuankäufe auf der anderen Seite ist es allein nicht getan: Viel verdienstvoller ist es, durch gute Gruppierung des Vorhandenen zum gleichen Ziel zu gelangen, wie dies die Neuordnung des W. R. M. zeigt.

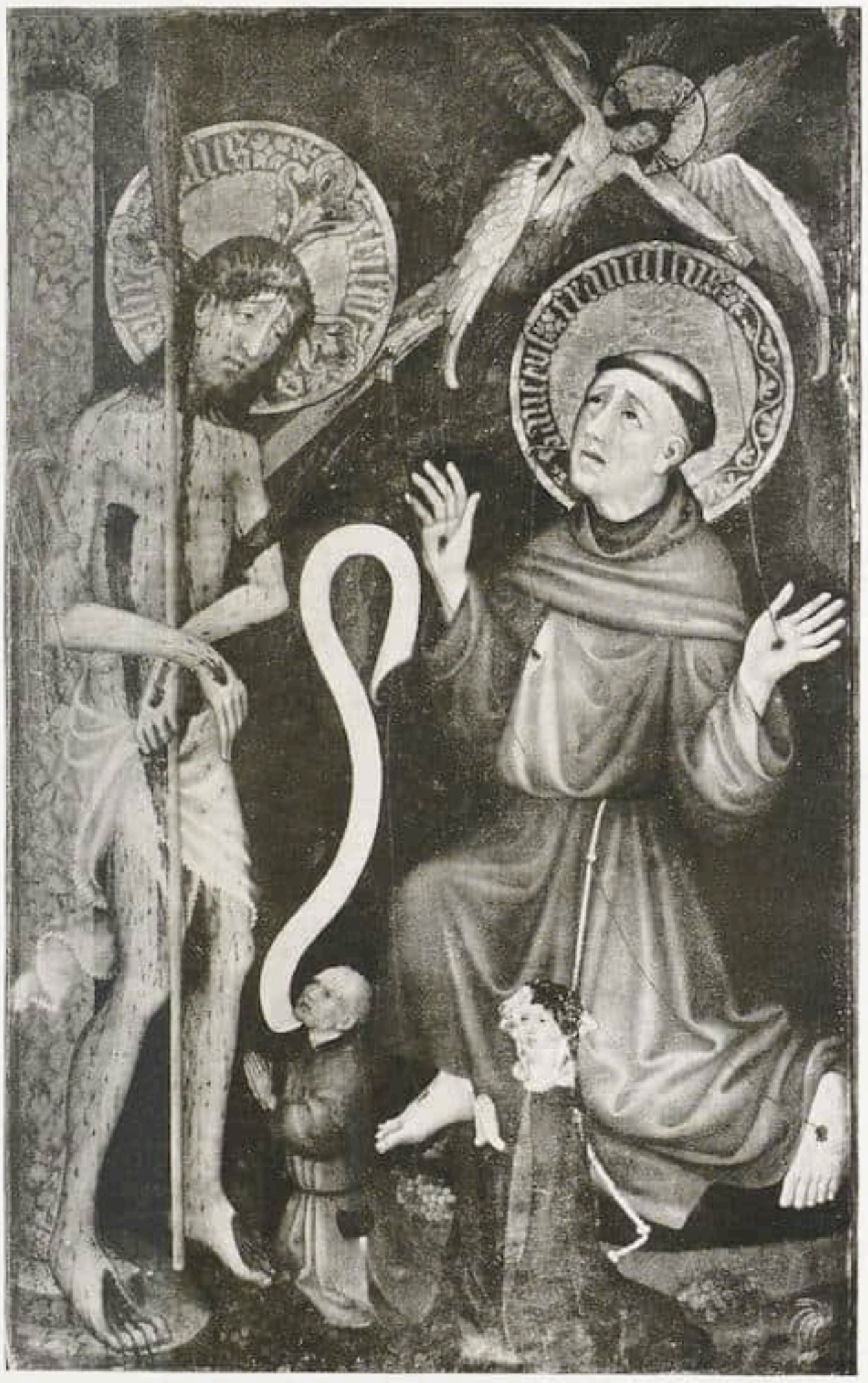
Lochner und seine unmittelbaren Schulbilder sind jetzt ihrer entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung gemäß viel bescheidener gehängt. Es ist mutig, derart mit Attraktionen des Fremdenverkehrs zu verfahren. Dem historischen Gewissen ist Genüge getan, wenn z. B. bei den Tafeln der sogenannten Lyversbergschen Passion der ursprüngliche Zustand des Flügelaltars in der Hängung rekonstruiert ist, Skulptur unterbricht nur noch bescheiden die Tafelabfolge, die Truhen sind verschwunden. Der Geist gelehrter Wahrhaftigkeit und das Streben nach wissenschaftlicher Vollständigkeit ist überall spürbar. Dieser im wesentlichen »historischen« Einstellung verdanken wir auch in den Räumen des 19. und 20. Jahrhunderts manche glückliche neue Lösung. Die erste Hälfte des 19. ist angenehm breit genommen, die zweite kommt in ihrer vielfältigen Gruppenschichtung gut heraus. Die Gruppe der Deutsch-Römer ist durch Leihgaben (zwei Bilder des bisher in Köln überhaupt noch nicht vertretenen H. von Marées aus der frühen und späten Schaffenszeit) und durch die Neuerwerbung einer Nanna von Feuerbach bester Qualität neu geschaffen. Der »Naturalismus« wird dadurch, daß die bedeutenden großen Bilder (z. B. der Rayski, der Courbet) jetzt gut belichtet an guten Plätzen hängen, zum ersten Male zum Erlebnis. Auch Leibl hängt jetzt in bestem Licht und an bester Stelle. Das kleine Franzosenkabinett mit dem Ehepaar Sisley von Renoir, den Bildern von van Gogh, Gauguin wäre wohl in der Wirkung noch besser, wenn es noch weniger enthielte. Das 20. Jahrhundert ist in seinem Bestand leider sehr stark reduziert und nur noch mit Bildern und Skulpturen vertreten, die in kleinen Kabinetten nach Temperaments-Verwandtschaft zusammengestellt, den Abschluß bilden.

Die Hängung des unteren Stockwerks mit Rubens und den Niederländern, für die das Material und die Räume nicht so glücklich vorlagen, bleibt hinter dem oberen Stockwerk zurück, doch der letzte Raum, mit den Franzosen und Italienern des 18. Jahrhunderts befriedigt dann wieder vollkommen.

Ernst Scheyer

DRESDEN

Das Dresdner Kupferstichkabinett zeigt in einer größeren Ausstellung italienische Landschaften nordischer Künstler (Katalog von Hahn). Ein beachtlicher Ausschnitt deutscher, niederländischer und französischer Kunstgeschichte wird dabei anschaulich, ein gutes Stück Entwicklung der Landschaftsmalerei. Die Übersicht beginnt mit den Radierungsfolgen des Antwerpeners. H. Cock (Wiedergaben der berühmten antiken Stätten), zeigt den Übergang zur reinen Landschaft eines Elshei-



Schwäb. Meister nach 1400. Stifter in Köln von der Lochnerwerkstatt dazugemalt. Schmerzensmann und Stigmatisation des hl. Franziskus

Aus der Abteilung des »Wallraf-Richartz-Museums« auf der Ausstellung »Schätze aus Kölner Museen im Staatenhaus«

mer (von Goudt und anderen gestochen) und seiner Nachfolger, die mehr malerische Gestaltung Breenberghs, die Epoche der idealistischen Landschaft unter N. Poussin und Claude Gellée, die Bemühungen der geringeren deutschen Maler im 17. und 18. Jahrhundert und endlich den gewaltigen Aufstieg der deutschen Landschaftsmaler in Italien seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Aus diesem deutsch-römischen Abschnitt sind hervorragende Blätter von J. A. Koch, Overbeck, Pforr, Schnorr von Carolsfeld, Fohr, Horny u. a. vorhanden. Die Auswahl schließt ab mit A. Kanoldt. Eine verdienstliche wissenschaftliche und gleichzeitig kunstpädagogische Leistung.

Grohmann

NÜRNBERG

Die moderne Galerie der Stadt Nürnberg im Künstlerhaus am Königstor hat in der letzten Zeit wiederum verschiedene Neuerwerbungen gemacht, welche eine teilweise Umhängung der Galerie erforderten. Die Gruppe der Romantiker wurde um das im Jahre 1831 entstandene Gemälde »Golf von Neapel« von dem im Jahre 1778 in Berlin geborenen und 1856 in Rom gestorbenen Franz Catel

in vorteilhafter Weise weiter ergänzt. Das Bild ist dadurch von Interesse, da sich Pendants zu demselben in München (Aussicht von Ariccia gegen das Meer) und in der Nationalgalerie in Berlin (Via Appia) befinden.

Von Max Liebermann wurde das größere Bild »Kartoffelbuddler in den Dünen bei Zandvoort« erworben, welches als ein besonders starker Ausdruck der Persönlichkeit dieses Meisters gelten darf. Der gleichen Zeit angehörend wie das Münchener Bild »Frau mit Ziegen« ist es in dem bewegten Lichterspiel der großen räumlichen Weite der Landschaft und der Monumentalität der ziehenden Wolken besonders glücklich behandelt. Als weitere Erwerbung ist das Bildnis des Komponisten Eugen d'Albert von der Hand Leos von König zu nennen, das den besten Werken des Meisters zugezählt werden darf. Auch Karl Hofer ist nunmehr in der Nürnberger Galerie ausgezeichnet vertreten, und zwar durch ein kernig gemaltes Selbstbildnis, welches in dem Jahre 1927 entstanden ist. Endlich ist zu nennen die im Jahre 1927 entstandene »Dame in Weiß« von dem Wiener Sergius Pauser. — Für das neu zu schaffende Burgmuseum hat die Stadt von Nürnberger Künstlern Kopien nach Bildern Albrecht Dürers anfertigen lassen, die auf der vorjährigen Dürer-Ausstellung in Nürnberg zu sehen waren und im Auslande weniger leicht erreichbar sind. e—.

WIEN

Schaffung einer asiatischen Abteilung im »Österreichischen Museum für Kunst und Industrie«

Im Wiener Kunstgewerbemuseum wird seit dem letzten Direktionswechsel die mähliche Umgestaltung der ursprünglich unter Berücksichtigung der verschiedenen Techniken geordneten Sammlungen im Sinne einer Vereinigung der zeitlich zusammengehörenden Objekte durchgeführt. Während die Umgruppierung der Kunstwerke der christlichen Epochen noch im Gang ist — einzelne Techniken: Hafnerei, Porzellan, Glas werden nach wie vor in geschlossenen Gruppen vereinigt bleiben —, ist die Gestaltung der (am 12. Mai eröffneten) asiatischen Abteilung bereits abgeschlossen, wodurch nun die früher da und dort verstreuten Schätze der orientalischen Kulturen (die früher infolge ihrer ungünstigen Unterbringung nur wenigen Besuchern zu Gesicht gelangten) ihrem Werte entsprechend zur Geltung kommen.

Teppiche beleben die hellgetünchten Wände, dekken den Boden; in den Glaskästen kleinkünstlerische Arbeiten des betreffenden Kunstkreises. Marokkanische Webereien, osmanische Teppiche, darunter der berühmte, in den Farben des Regenbogens schimmernde ägyptische Seidenteppich aus dem Anfang des 16. Jahrh., Holzschnitzereien vom Mimbar der Ibn-Tulun-Moschee, kostbare Bronzen, Fliesen aus der Felsenmoschee und aus Konstantinopel, Azulejos veranschaulichen die Kunst des arabisch-türkischen Mittelmeerkreises. Der berühmte Jagdteppich aus Schloß Schönbrunn bildet den Mittelpunkt der Werke persischer Hofkunst. An den Wänden Tier-Vasen- und Rankenteppiche. In den Vitrinen Keramiken aus Rhages und Sultanabad, Bucheinbände persischer und arabischer Herkunft. In dem daranstoßenden Raum sind wundersam ornamentierte indische Teppiche vereinigt. An den Pfeilern Miniaturen aus dem monumentalen Roman des Emirs Hamza. Mit dem Kunstgewerbe Kleinasiens und Armeniens findet, nicht ganz zwingend, die islamische Abteilung ihren Ausklang.

Auch in dem angrenzenden Ostasien-Raum dienen Teppiche und kostbare Stoffe dem Schmuck der Wände. Die ausgestellten Arbeiten sind durchweg, ganz wie in dem islamischen Teil, unter Berücksichtigung ihrer künstlerischen Qualität gewählt. Unika die chinesisch-zentralasiatischen Teppiche über dem Eingang. An Neuerwerbungen: ein prachtvoller, grünglasierter Weinkrug aus der Hanzeit; ein bauchiger Topf mit getigerter Glasur aus der Tangperiode; eine große Grabvase der Sung mit einem Kranz freigeformter Figuren um den Hals; eine umfangreiche Seladonschüssel der gleichen Periode; ein eigenartiger, barbarisch-reich verzierter Porzellansitz der Ming. Besonders gut ist das Porzellan der späteren Epochen veranschaulicht. Auch von japanischem Kunstgewerbe vermittelt das Gezeigte nachhaltigen Eindruck. P.-N.

*

BERLINER AUSSTELLUNGEN

»Innenbau« bei Wertheim / Staatliche Kunstbibliothek / Nolde im Kronprinzenpalais / Julius Jacob und Ernst Oppler †

Das Kaufhaus A. Wertheim hat in der Bellevuestraße 7 eine neue Abteilung »Innenbau« eröffnet, die sich keineswegs als bloßes Verkaufslager von Möbeln und sonstigen Einrichtungsgegenständen darstellt, sondern als praktische Beratungsstelle für Innenarchitektur zeitgemäßesten Zuschnitts. Ein umfangreicher Diapositiv-Vorrat ermöglicht es, dem Publikum Entwürfe der verschiedensten Architekten von Rang zu demonstrieren, von Leuten wie Paul, Tessenow, Mies van der Rohe, Salvisberg, Kosina und vielen anderen. In denkbar übersichtlicher Form sind dann weiter die Holzsorten, Marmorarten, Gewebe, keramischen Materialien, Baubeschläge usw. vorgeführt und zur Wahl geboten. Es ist eine Anleitung, die Schönheit der Werkstoffe zu erkennen und davon in der Gestaltung der Wohnräume auszugehen, wie man sie sich besser nicht wünschen kann. Otto Firle hat diese Schau vorbildlich klar, hell und geschickt installiert.

Dem Ausstellungseifer der Staatlichen Kunstbibliothek sind gleichzeitig drei Veranstaltungen zu danken: zunächst eine reizende Zusammenstellung Altberliner Festkarten mit launi-

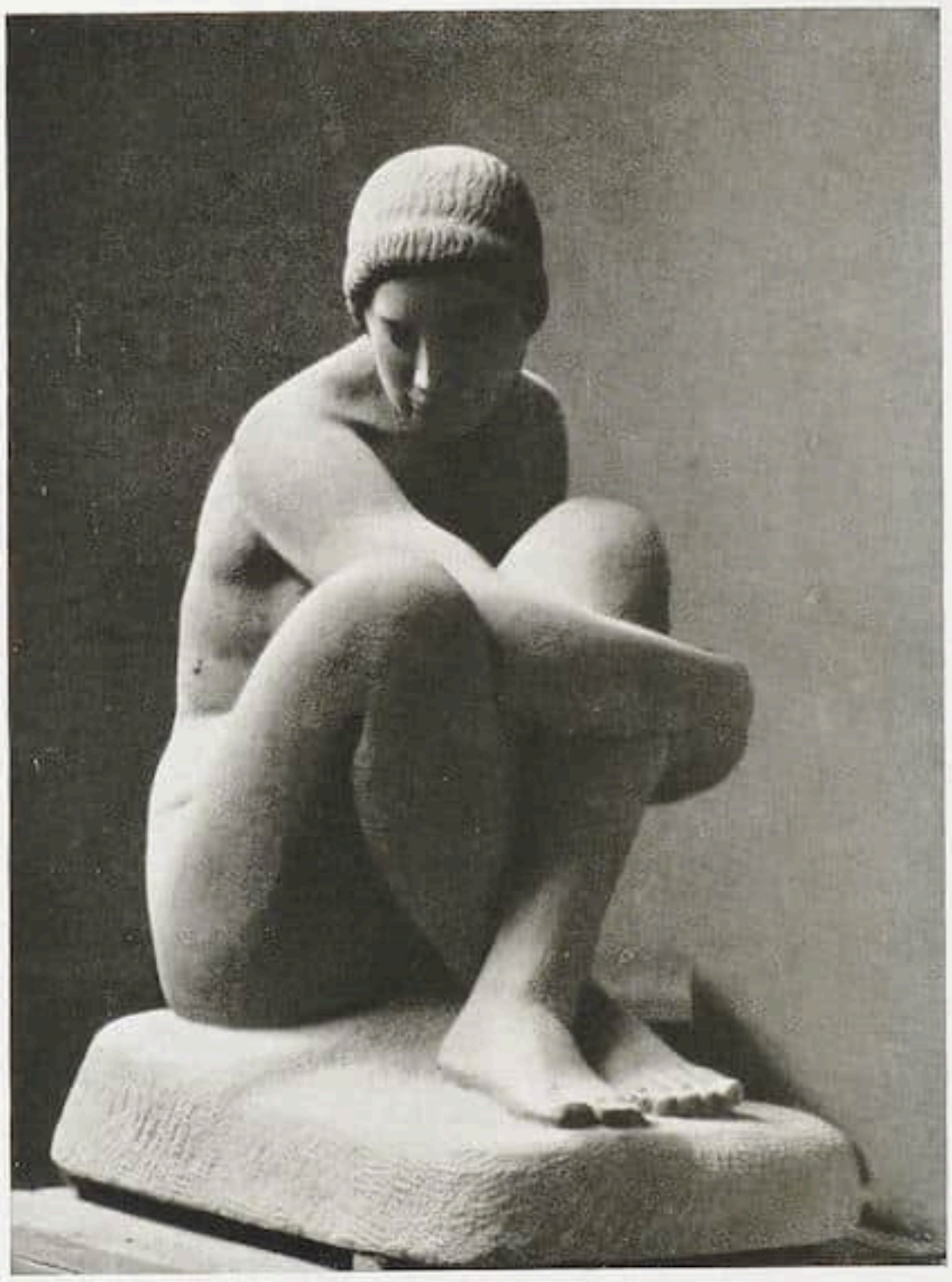
Le Fauconnier — Musik

Aus der Ausstellung in der Galerie Thannhauser, Berlin

gen und einfallskrausen Beiträgen von Schadow, Menzel, Adolf Schrödter, Ludwig Löffler, Hosemann, Skarbina, Klinger und vielen anderen auf allerlei Programmen, Einladungen und Speisefolgen — ferner eine lange Aufreihung von photographischen Aufnahmen, in denen F. Hepner (Potsdam) Architektur des Barock und Rokoko zeichnungsfein, aber etwas blutleer fixiert hat —, schließlich in der Lipperheydeschen Kostümbibliothek eine überaus mannigfaltige Sammlung von alten und neuen Tanz-Darstellungen, die Dr. Bruhn nur zum geringeren Teil aus den Mappen des Instituts, zum größeren aus verstreuten Privatarchiven heranholen konnte. Es ist das amüsanteste kulturhistorische Anschauungsmaterial nach Sonderthemen wie Gesellschaftstanz, Volkstanz, Ballett, Tanzakrobatik usw. aufgegliedert beieinander, darunter so erschütternde Dinge wie eine Photo-Galerie einstiger Primaballerinen.

Das der expressionistischen und nachexpressionistischen Kunst eingeräumte Obergeschoß des Kronprinzenpalais bietet sich dergestalt neugeordnet, daß entscheidende Gegenwartsmeister wie Kokoschka, Heckel, Kirchner und Nolde ihren Saal für sich haben und in persönlicher Geschlossenheit auftreten. Anläßlich einer wichtigen Nolde-Neuerwerbung, des 1926 entstandenen Bildes »Christus und die Sünderin«, ist vor allem die Erscheinung dieses Künstlers durch verschiedene Leihgaben bedeutend herausgerückt worden, unter denen sich auch das mächtige Altarstück des »Leben Christi« (1911/12) in seiner glühenden Großartigkeit vorfindet.

Während das Märkische Museum dem unlängst verstorbenen Maler des alten Berlin Julius Jacob die Nachruf-Ausstellung bereitet hat, der in seiner schlichten, zurückhaltenden, soliden Art viel Anmut der Anschauung und der Erinnerung zu bewähren wußte, ehrte die Sezession das Gedächtnis ihres Mitgliedes Ernst Oppler in umfassender Ausbreitung seines Lebenswerkes. Als Chronist des Musiklebens und des Balletts, aber auch in leichten Aufzeichnungen, die Eindrücke von sportlichen Schaustellungen und aus der Spa-



Stanislaus Cauer Hockende Frau, Sandsteinfigur, 1928

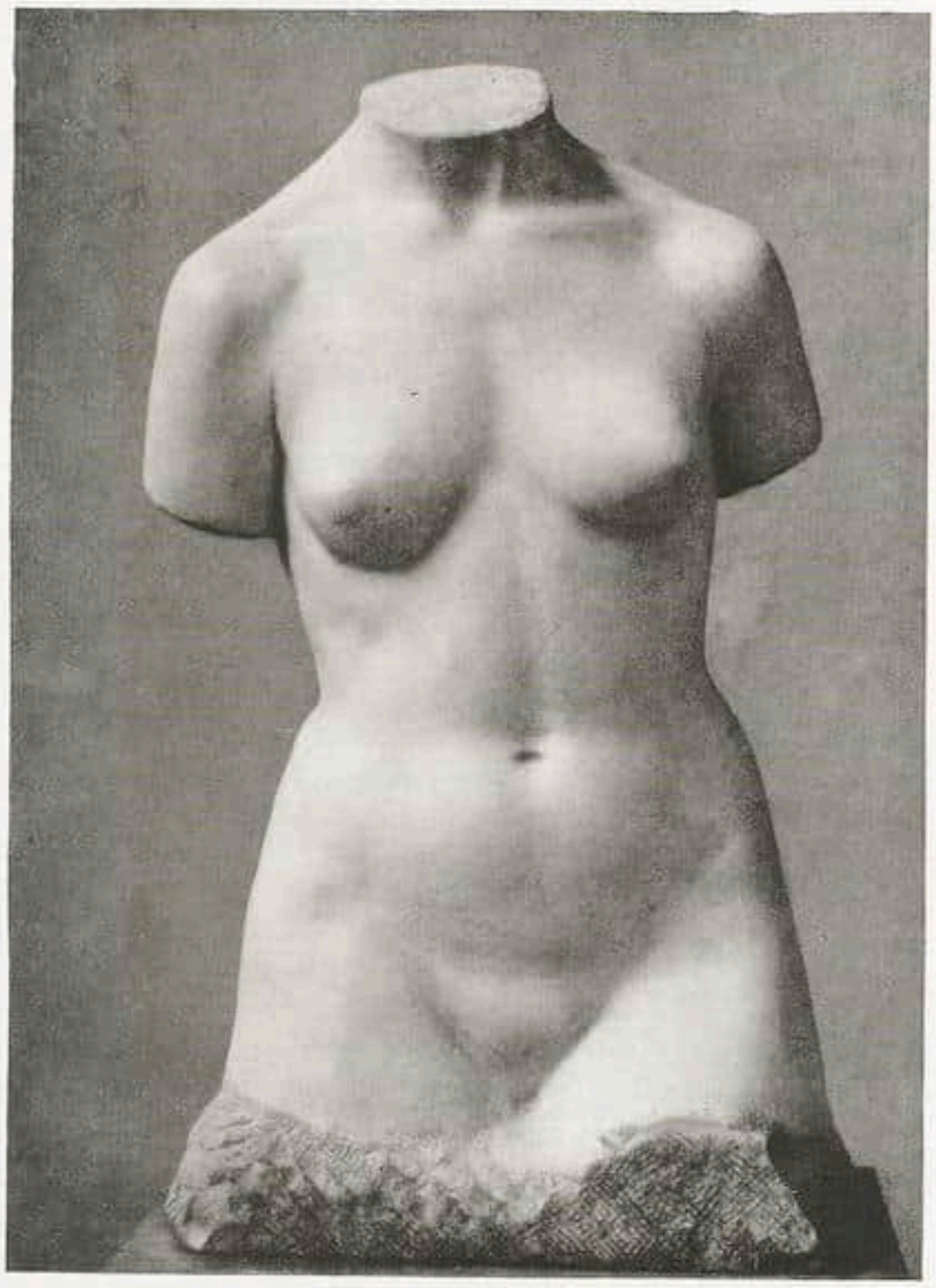
nischen Reitschule reizvoll-flüchtig zu bannen verstanden, hat Oppler sein Eigentliches gegeben. Dem Maler war freilich gerade die schwebende Bewegtheit und sprühende Vibration der Farbe versagt, auf die es bei den von ihm bevorzugten Themen angekommen wäre. Doch treten einige seiner Bilder, der Richard Strauß am Dirigentenpult etwa und das Porträt Jakob Wassermanns, einige lichte Strandblicke oder etwa auch die ganz frühen »Bückeburgerinnen« qualitätsstark genug heraus, daß man ihnen Bestand über die Frist des persönlichen Nachhalls hinaus zutrauen könnte.

Wolfradt

DRESDNER AUSSTELLUNGEN

Zehn Jahre Dresdner Sezession im Sächsischen Kunstverein / Willy Kriegel in der »Fides«

Auch ein Stück Geschichte. Ein gewaltiger Durchbruch nach Schluß des Krieges, dann manche Enttäuschung im engsten Kreis und an der Umwelt, zum Schluß ein beachtliches Niveau. Viele von den Gründern sind nicht mehr dabei, jüngere sind dazugekommen; die Gruppe blieb immer klein, verstärkte sich aber sehr klug durch Einbeziehung auswärtiger Mitglieder, die ein Maßstab waren. Hier traten Dix und Lasar Segall erstmalig an die Öffentlichkeit. Ottolange und Heckrott, Mitschke-Collande und Barcinsky, Griebel und Lachnit, die Bildhauer Voll und Eugen Hoffmann. Von Auswärtigen sah man im Rahmen der Sezessionsausstellungen wiederholt Kandinsky und Klee, Feininger und Schlemmer, Schmidt-Rottluff und Heckel, und auch diesmal sind Überraschungen für Dresden dabei wie Molzahn und der Architekt Hannes Meier. Gesamtausstellungen dieser Art verbieten leider ein Eingehen auf Einzelpersonen. Der Nachdruck der Ausstellung liegt einmal auf den Arbeiten der Gründer, den Landschaften Ottolanges, den Tierbildern Heckrotts, den Menschendarstellungen Lasar Segalls aus Brasilien, den Plastiken Borns und Richters, und in dem Auftrieb der Jugend, Kriegel, Grundig, Oelze, Christoph, den Dix-Schülern Hopta, Kollorz, Seeman. Zum andern in den Werken der auswärtigen Maler, außer den bereits genannten Baumeister, Moholy-Nagy, Beckmann, G. Grosz. Ausgezeichnet die Heranziehung der Architekten Gropius, Mies van der Rohe und Hannes Meier. Für Dresden um so nötiger, als die neue Architektur hier immer noch nicht die Rolle spielt wie in anderen Großstädten. Der Saal der Architektur erweckt mit Recht die größte Aufmerksamkeit. Dresden ist in letzter Zeit so wenig mit Ausstellun-



Stanislaus Cauer Marmortorso

gen gesegnet, daß man der Sezession für ihre sorgfältige Arbeit Dank wissen wird.

Man kennt Kriegel seit drei Jahren. In diese kurze Zeit fallen ein gutes Stück Entwicklung und sein bisheriger Erfolg. Der weitaus größte Teil der ausgestellten Bilder befindet sich bereits in Privatbesitz, ein immerhin seltener Fall bei einem jungen Maler, der Stilleben malt, die man nicht ohne weiteres schluckt, und Bildnisse, vor denen man erschrecken kann. Den Stilleben haftet zuweilen etwas Morbides an, das aber nicht aus der flüchtigen Begegnung mit Kokoschka an der Akademie zu erklären ist, sondern aus einem Eingehen auf das Skurrile des Nebeneinander von Gegenständen. Da treffen sich Polypen und Katzen, Blumen und Fische, medizinische Instrumente und belanglose Gebrauchsgegenstände und bauen sich ineinander zu einem oft schwer kontrollierbaren Raumganzen und einer phantastischen Tatsachenwelt. Und aus den Bildnissen schauen uns Menschen an, denen das Leben böse mitgespielt hat und die es offenbar noch gar nicht gemerkt haben. Da verschiebt sich leicht etwas die Perspektive, als ob der labile Zustand ihres Geistes den Sinn für die Vertikale verloren hätte. Dahinter steht ein Maler, der kerngesund und naiv ist, gar nicht grübelt, sondern mit seltenem Talent für sein Handwerk malt. Die Landschaften sind am unproblematischsten, sie sind es wirklich, ganz gleich ob Kriegel in Teplitz oder Capri sitzt, und sie sind immerhin der Anfang einer neuen Landschaftskunst. Voraussagen soll man bei 26jährigen lieber lassen, aber was da ist, genügt vollkommen. Grohmann

KÖLNER SOMMERAUSSTELLUNGEN 1929

Die anläßlich der vorjährigen Pressa-Ausstellung geschaffenen Ausstellungshallen dienen dieses Jahr dazu, einer Anzahl von Ausstellungen Obdach zu geben. Alle Ausstellungsteile, so verschieden sie an sich auch sein mögen, moderne wie historische, unterstellen sich der Idee, die Kunst aus ihrer Zeitabseitigkeit zu befreien und sie an unser Leben anzuschließen.

In der »modernen« Abteilung, die der Deutsche Künstlerbund mit Gemälden und Skulpturen jüngster deutscher Kunst, die Kölner Werkschulen mit einer Kollektivschau von Schüler- und Lehrerarbeiten, der Deutsche Werkbund, Arbeitsgemeinschaft für Köln und die Rheinlande mit der »Wachsenden Wohnung« und einer

Sonderschau von Einzelgerät und Einzelräumen einnehmen, ist die Ausstellungsidee ohne weiteres zu greifen.

Kern der ersten Ausstellungsgruppe ist die »Wachsende Wohnung«, die in einzelnen Jahresetappen nach wachsenden Einkommensstufen gegliedert den Aufbau der Wohnung aus dem einzelnen, im Handel erreichbaren Qualitätsmöbel verfolgt. Die Ausstellung richtet sich gegen den Zwang der »kompletten Einrichtung« wie gegen den eines kurzlebigen modischen Stils und versucht zweckvolle, sparsame Sachlichkeit mit ewigen menschlichen Forderungen nach Wohnbehagen zu verbinden.

Kern der historischen Ausstellungsgruppe ist die Schau »Schätze aus Kölner Museen«, an der sich alle Kölner Museen, soweit sie Kunst sammeln, beteiligt haben. Der Sinn ist der, die Museumsidee durch neue Methoden der Aufstellung und Auswahl der Stücke zu verlebendigen. Der beste Bundesgenosse dabei ist die glückliche Lage der Ausstellungshallen, die man in die umgebenden Parkanlagen am Rhein geöffnet hat. Eine hohe, lichte Wandelhalle verbindet die einzelnen Abteilungen und schafft die leichte Möglichkeit Kunst aller Zeiten und Völker vergleichend zusammen sehen zu können. Die Einheit aller großen Kunst wird so zum nachhaltigen Erlebnis.

Die Museen haben teils ein spezielles Ausstellungsprogramm, wie das Rautenstrauch-Joest-Museum mit der Schau »Plastik der Naturvölker«, das Schnütgen-Museum mit der Ausstellung »Kleinplastik«, teils zeigen sie ihre kostbarsten Schätze, wie das Museum für ostasiatische Kunst und die Römische Abteilung des Wallraf-Richartz-Museums, teils wieder bringen sie Unbekanntes, wie das Wallraf-Richartz-Museum (bisher nicht ausgestellte Bestände an Kölner und niederländischer Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts und Zeichnungen des Kölner Rokokomalers de Peters) und das Rheinische Museum (Kölner Möbel und Bürgerporträts der Spätrenaissance) oder zeigen endlich Teilgebiete ihres Aufgabenkreises in gänzlich neuartiger Aufstellung, wie das Kunstgewerbe-Museum in seinem Glasraum, in dem Glas aller Epochen unter Zurückstellung des historischen Gesichtspunktes nur als Form, Farbe, Materie wirken soll.

Rußland bringt die schon gezeigten Ikonen und Fresken und Malerei der »Assosiation der Revolutionskünstler«, die Szenen aus der russischen Revolution, dem russischen Leben und die russische Landschaft gegenständlich schildern. Revolutionär sind höchstens die Themen, die Malauffassung ist so zahm bürgerlich wie nur möglich.

Die »Österreichische Wohnkultur von 1815 bis 1840« mit kleinen Einzelräumen schafft wieder eine gute Brücke zu Bemühungen unserer modernen Wohnkultur. Ernst Scheyer

PARISER AUSSTELLUNGEN

Museum Cognacq-Jay / Deutsche Graphiker / Internationaler Salon des Buches

Anfang Juni wurde ein neues Museum in dem Gebäude des »Boulevards« eröffnet, das das Luxuszweiggeschäft des großen Warenhauses »Samaritaine« birgt. Es ist eine Stiftung des im vorigen Jahre verstorbenen Ernest Cognacq, der sich von bescheidenen Anfängen zum Leiter der Samaritaine und damit zu einem sehr vermögenden Mann emporgearbeitet hat. Cognacq, übrigens ein großer Philanthrop, hat nun eine Sammlung von Kunstwerken — ohne persönliche Anlagen dazu zu besitzen — vereinigt. Als er starb, vermachte er der Stadt Paris die Werke alter Kunst, mit dem nötigen Fond, um sie in einem Museum unterzubringen, dessen Platz er bestimmte. Das war das Üble: diese Sammlungen, die ein schon bestehendes Museum sehr ansehnlich bereichert hätten, sind an und für sich qualitativ sehr unterschiedlich und lassen keinen reinen Eindruck aufkommen. Mit Ausnahme weniger Bilder gehört alles dem Dix-huitième an. Eine dieser Ausnahmen ist wegen seiner frühen Entstehungszeit, um 1626, berühmt: Bileams Esel, von Rembrandt, eines der ersten Gemälde des Meisters, das übrigens von Hofstede de Groot, Bode, v. Frimmel besprochen worden ist. Zwei Pastellporträts La Tours sind hervorragend: die Präsidentin de Rieux, und das Selbstbildnis des Malers. Perronneaus Porträt des Charles le Normant du Coudray ist eines der Meisterwerke des Künstlers. Fragonards »Perrette et le pot au lait«, ist ganz alla prima gemalt, und drei Bilder von Pater sind ausgezeichnet. Sonst sind nur noch ein Bild von Largillierre und ein Paar englische Gemälde zu nennen. Unter den Zeichnungen befinden sich einige Blätter Watteaus. Die Plastik verdient dadurch Interesse, daß sie gute Werke von Künstlern, die in den Museen nur selten vorkommen und die doch einen guten Ruf genießen, wie Foucou, Saly, Poncet enthält. Eine J.B. Lemoyne zugeschriebene Büste des Fräulein de Vandeuil zeigt reizenden Ausdruck. Die Säle sind sonst mit alten Wandbekleidungen, kostbaren Möbeln und allerlei Kleinigkeiten: Miniaturen, Porzellan, Schachteln geschmückt. Der Katalog wurde von Seymour de Ricci verfaßt, aber trotzdem dieser gelehrte Verfasser sehr vorsichtig in seinen Benennungen war, darf man nicht verhehlen, daß einige Zuschreibungen mehr als zweifelhaft erscheinen.

In der Bibliothèque Nationale findet als Austausch gegen die Berliner Ausstellung französischer Graphik eine Ausstellung deutscher Graphiker statt. Sie fängt mit den Meistern, die ungefähr zwischen 1840 und 1860 geboren sind, Liebermann, Corinth und Thoma an. Dann kommt Nolde und mit zahlreichen illustrierten Büchern Slevogt; unter den jüngeren Otto Dix, Großmann, Purrmann, Heckel, Heise, Kanoldt,

Eugène Zak Bildnis
Aus der Ausstellung der Leicester Gallery, London

Kokoschka, Kubin, O. Müller, Grosz, der in Frankreich schon sehr viel Bewunderer hat, und Klee. Der Gesamteindruck ist ein vortrefflicher.

Die Galerie Demotte birgt einen internationalen Salon des Buches. Das Wort »internationale darf nicht allzu genau genommen werden. Es ist mehr ein Versprechen als eine vollendete Tatsache. Denn nur ein Glasschrank enthält einige deutsche und englische Ausgaben, die, etwas zufällig vereinigt, keinen richtigen Eindruck von der Produktion der beiden Länder geben. Der französische Anteil ist zahlreich, obwohl nicht vollständig, da Firmen wie die »Nouvelle Revue Française« und »Le Sans Pareil«, und Künstler wie Schmied, Laboureur, Daragnès, die Ausgezeichnetes leisten, gar nicht vorgeführt werden. Vielleicht wäre es auch besser gewesen, eine gewisse qualitative Höhe einzuhalten. Drei Abteilungen kann man unterscheiden: die rein typographische, die technische und die illustrative. Die beiden ersten sind gut vertreten. Unter den kunstgeschichtlichen Büchern heben wir besonders die Ausgaben von Demotte, Albin Michel, und »les Beaux-Arts« hervor. In der letzten findet man vor allem Erzeugnisse guter Zeichner wie Chas-Laborde, Vertès, Mariano Andreu, Hermann Paul, Dignimont, Dunoyer de Segonzac, Siméon, Charles Martin. Unter den Einbänden fehlen leider einige der besten Namen, wie Pierre Legrain. Manches Fehlerhafte muß der Eile zugeschrieben werden, mit welcher die Ausstellung, die immerhin viel Anregendes bietet, eingerichtet wurde. P. C.

AMSTERDAM

Auf Anregung des holländischen Verbandes der Kunsthändler findet im Rijksmuseum eine Ausstellung von Gemälden alter Meister statt, die sehr reich beschickt wurde. Die Ausstellung enthält etwa 200 Werke aller Schulen aus Privatbesitz, die in den letzten Jahren im internationalen Kunsthandel waren, und einiges aus dem heutigen Besitz des Handels. Über die interessante Schau wird noch zu berichten sein. h

DÜSSELDORF

Ausstellung Gotischer Plastik

Im Städtischen Kunstmuseum in Düsseldorf zeigt Professor Dr. Koetschau eine Ausstellung gotischer Plastik. Den Mittelpunkt der Schau bilden die neuangekauften Werke aus der Sigmaringer

Sammlung, die durch Stücke aus dem Besitz des Museums und Leihgaben aus Privatbesitz ergänzt sind. Madonnen, Heilige, Vesperbilder und Reliquienbüsten aus der Kölner Schule, vom Ober-, Mittel- und Niederrhein, aus Franken und Schwaben, Oberbayern und den Niederlanden sind in zwei großen Sälen aufgestellt. Das älteste Werk der Ausstellung, eine Leihgabe, ist eine Marienklage (Vesperbild) vom Oberrhein, um 1330 bis 1340, in seiner stillen Versunkenheit an das Vesperbild in der Veste Coburg, aus derselben Zeit, erinnernd. Das Museum zeigt aus seinem Besitz eine zweite Marienklage vom Oberrhein, um 1500 bis 1510, die der Richtung des Nikolaus Gerhaert und des Nikolaus von Hagenau nahesteht. Aus der Sigmaringer Sammlung sind die schönsten Werke wohl eine Oberschwäbische Muttergottes, um 1500, und eine Madonna, um 1490—1500, die im Katalog als schwäbisch bezeichnet ist, aber Gregor Erhart und dem Meister des Blaubeurer Hochaltares sehr nahesteht. Bemerkenswert ist auch eine mittelrheinische Madonna, um 1380—1400, aus Oberwesel, die durch ihren Ernst und ihre Stille sich stark von der rheinischen Fröhlichkeit ihrer Zeit unterscheidet. Ein heiliger Stephanus, um 1500, im Katalog schwäbisch bezeichnet, zeigt doch stärkere Beziehung zu Tirol, wie schon früher richtig vermutet wurde. Unter den Leihgaben steht die schönste Plastik der Ausstellung, eine Muttergottes aus dem Alpenland (Salzburg), um 1400, die in die Reihe der »Schönen Madonnen« gehört, deren Heimat in Südböhmen ist, und die verwandt sind mit den Madonnen der südböhmischen Malerschule. Zuletzt befand sich die Figur in einem venezianischen Kloster. Künstlerisch bedeutend ist auch eine Apostelfigur, um 1350, die dem Meister der Figuren des Kölner Domchores sehr nahesteht. Der »Mailänder Madonna« im Kölner Dom verwandt ist eine Muttergottes, um 1360, die auch zu den Leihgaben gehört. Erwähnt sei noch eine hl. Katharina aus dem Umkreis des Veit Stoß, um 1500, deren Bestimmung sich an die Zuschreibung, die Julius Baum für eine eng verwandte Figur der Sammlung Schnell in Ravensburg getroffen hat, anschließt (Cicerone, XI, S. 331). Sie soll vom Kaiserstuhl bei Breisach stammen. Ein hl. Dionysius, um 1525, aus der Schule des Hans Backofen, ist bereits auf der Ausstellung »Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau«, Marburg 1928, gezeigt worden. Die Sigmaringer Sammlung enthält auch einige interessante kunstgewerbliche Arbeiten: ein kleines Schmuckkästchen, um 1350, mit kleinen Rosetten und Wappen der Grafengeschlechter Cleve, Geldern, Mecheln in Grubenschmelz und Metallbeschlägen, das aus dem Besitz einer Gräfin von Geldern stammen soll, und eine spanisch-maurische Schüssel, um 1500, aus Majolika mit Lüsterbemalung. Die Ausstellung dauert bis zum 31. Juli 1929.

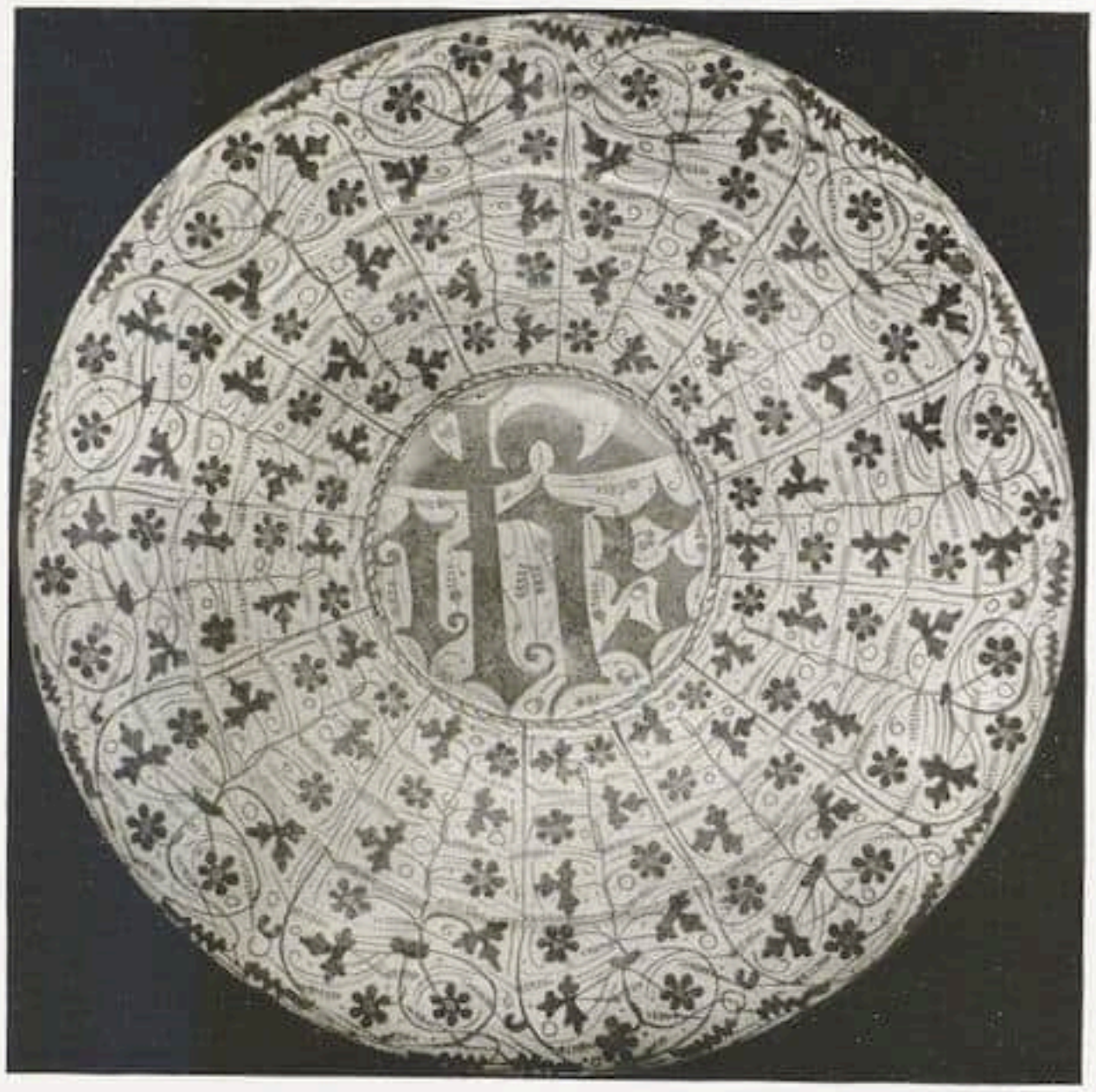
Illa Budde

Schwäbisch, 1490—1500 — Muttergottes
Lindenholz
Ausstellung gotischer Plastik und kunstgewerblicher Gegenstände im Städtischen Museum zu Düsseldorf

FRANKFURT a. M.

Trittler: Ein bis zum Krieg in Japan lebender Autodidakt H. Luthmann, heute in Worpswede, hat fast Mimikry begangen, wie es sonst Japaner in Frankreich zu tun pflegen. In seinen Radierungen, namentlich in seinen Landschaften, lebt die Natur des Ostens, wie sie uns aus japanischen und chinesischen Holzschnitten bekannt ist, anziehend in ihrer üppigen Exotik und ihrem Stilausdruck.

S. Schw.



Spanisch-maurisch
um 1510

Große Schüssel. Metall-Lüster
und blaue Ranken

Ausstellung gotischer Plastik und kunstgewerblicher Gegenstände im Städtischen Museum zu Düsseldorf

KIEL.

Nordische Malerei und Plastik

Anläßlich der nordisch-deutschen Woche in Kiel ist als Mittelpunkt der künstlerischen Darbietungen in den Räumen des schleswig-holsteinischen Kunstvereins eine umfangreiche Schau von nordischer Malerei und Plastik der letzten fünfzig Jahre eröffnet worden. Nachdem im vorigen Jahr eine Sonderausstellung moderner isländischer Kunst vorausgegangen war, geben jetzt Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden an Hand von Werken aus öffentlichem und privatem Besitz einen Querschnitt durch ihre Entwicklung zur Moderne. Neben weltbekannten Meistern wie Josephson, Christian Krohg, Liljefors, Munch, Werenskiöld, Zorn, findet man die Vertreter guter handwerklicher, manchmal sogar raffinierter Technik bei der älteren Generation (den Dänen Krøyer, den Finnen Gallen-Kallela). Die Formfestigkeit der jüngsten Zeit haben gelegentlich die Finnen entwickelt (Ollila), während die Schweden auf geschmackvoll zurückhaltende Art einerseits den französischen Impressionismus aufnahmen (von älteren Künstlern Skånberg, von jüngeren Prinz Eugen), andererseits ein reiches Programm erzählerischer Motive flächig zu bewältigen suchen (als älterer Larsson, von jüngsten Dardel und Jolin). Daneben gibt es eine Reihe phantastisch-dekorativer Talente, unter denen der 1927 verstorbene Leander Engström hervorragt. Norwegen hat neben Munch und Chr. Krohg auch sonst Beachtliches zu zeigen, so den farbig überaus geistreichen jüngeren Krohg, der allerdings zu dreiviertel Pariser geworden ist, Astrup, Lund, Rolfsen, letzterer Munch nahestehend. — Aus Dänemark seien Skovgaards Kartons zu Fresken in der Kirche von Viborg erwähnt, strenge, ernste Arbeit in frührenaissancistisch gefärbtem Nazarenerstil.

Unter der zahlenmäßig geringer vertretenen Plastik vermittelt neben zwei Originalwerken von Milles der Gipsabguß der monumentalen Mittelgruppe seines Folkunga-Brunnens in Linköping einen ganz großen Eindruck, bezeichnenderweise durch den malerischen Richtungsreichtum der Komposition von Reiter und Pferd und der sehr differenziert behandelten Oberfläche. A. Liebreich.

MÜNCHEN

Das Graphische Kabinett G.m.b.H. zeigt persische und indische Miniaturen. Kleine, aber köstliche Auswahl aus den Sammlungen von Otto Böhler, Dr. Goldmann, E. von Kahler, Piloty, Preetorius, der die Ausstellung zusammenbrachte, und von Veit. Gegen hundert Arbeiten, vom 15. bis 18. Jahrhundert reichend. Subtile Dinge, jenseits bloßen Sammlereifers von heutigem Gesamtinteresse. Denn es geht eine Standpunktverschiebung vor sich, wenn auch erst von der Avantgarde beachtet: diese

Bezirke steigen in innerer Wertung, durch unsere neue Freude am Vakuum bei scharfer Binnenzeichnung, Freude am statisch Gespannten, Sachscharfen, wodurch uns diese Dinge mindestens so kostbar werden, als die „reicheren, bewegteren" chinesischen Arbeiten. — Bildhauerzeichnungen von Kogan, an gleicher Stelle zu sehen, konnten sich in ihrer Ausgewogenheit und Sparsamkeit der stillen Bildmittel halten. Später sollen Skulpturen Kogans gezeigt werden.

Die neue Sezession bringt eine Ausstellung von Corinth, um nun auch in München diese animalische Urkraft ertönen zu lassen. Gerade für München, wo sich leicht schönheitliches Kunstgewerbe einstellt, ist dies wichtig. Erstaunlich wenig Beachtung findet bisher diese Schau. — Über K. Caspar und Maria Caspar-Filser, die ihr Lebenswerk im Kunstverein ausbreiten, haben wir nicht zu referieren, da sich diese Schau ungefähr mit der von Ulm deckt, über die damals berichtet wurde. — Bei Goltz Arbeiten von Schultz-Matan (München). Er ist am besten, wo er stille Häuser hinstellt und geruhige Spannung des kubisch durchsetzten Raumes melancholisch sprechen läßt. Sonst verliert er sich bisweilen ins Außenkönnerische, Pointierte. Bei manuellem Können sollte innere Festigkeit und Sinn für den »einfachtsen Fall« gewonnen werden! Caspari zeigt 25 Gemälde von A. Faistauer, in dem sich viele Anregungen treffen. Wärme des Kolorits, malerische Freiheit, plastische Kraft, entschlossene Komposition sind vorhanden. Wenn größere innere Konzentration erreicht würde, würden diese Eindrücke tiefer anrühren.

Georg Rinck, der seine Lebensarbeit in eigenem Gebäude aufweist, enttäuscht hiergegen. So sehr man einem älteren, gereiften Menschen Bestes wünscht: über den Eindruck eines sympatischen aber schwachblütigen Eklektizismus komme ich nicht hinweg. Weder die Dinghaftigkeit dieser Naturgebilde ist überzeugend angespannt, noch kommt es zu dem erstrebten »freien Rausch« der Farbe, die etwas blumig Mattes behält. — Besondere Enttäuschung der Künstlerbund der Unabhängigen (Ausstellungspark). Jurylose Ausstellungen gelingen nur, wenn das Niveau der allgemeinen Malerei gleichmäßig hoch. Nimmt man diese umfangreichen Säle als Markthallen, wo jeder redlich seine Ware auslegen darf, so ist nicht das Geringste einzuwenden. Im Gegenteil sollte öfters dieser simpelste, soziologisch aber, von seiten pekuniär so jammervoll bedrängter Maler begreiflichste Gesichtspunkt angewendet werden. Nimmt man die ausgedehnte Schau jedoch als kulturell vorstoßendes »Ereignis«, (und behördlich Oberste nahmen zeremoniell an der Eröffnung teil) so hat man sich blamiert.

Über Glaspalast und Juryfreie demnächst. Roh.

STUTTGART

Die letzten Monate brachten nicht viel Erfreuliches. Der Württembergische Kunstverein versäumte die Kröllersche van Gogh-Ausstellung in Stuttgart zu zeigen. Von der Sezession splitterten Sondergruppen ab; eine von der Rumpfsezession gemeinsam mit der Münchner Sezession veranstaltete Ausstellung hatte erheblich darunter zu leiden; immerhin hielt die Stuttgarter Sezession noch die stärkere Note. Von der Entschlußlosigkeit des Kunstvereins und dem Auseinanderlaufen der Sezession sticht die planvolle Arbeit der württembergschen Gruppe des Deutschen Werkbundes wohltuend ab. Das Zustandekommen der am 18. Mai eröffneten internationalen Werkbundausstellung »Film und Foto« ist ihr Verdienst. Der Anteil der Kamera an unserem Sehen ist längst so unabschätzbar groß geworden, daß es niemanden gleichgültig lassen kann, was in ihrem Arbeitsbereich vorgeht, welche Ziele verfolgt werden, welche Versuche im Gange sind, die vielleicht bald eine allgemeine Bedeutung gewinnen werden. Gerade die Problematik eines erheblichen Teiles des Ausgestellten nehmen wir daher wichtig. Die Räume des Pankok-Baues geben dieser Schau einen sich glücklich eignenden Rahmen. Durch kluge Begrenzung und geschickte Ordnung ist jede Ermüdung vermieden; einzelne Räume haben Schneidler (Württembergische Kunstgewerbeschule) und E. Lissitzky ausgestattet, auch hier sei die Problematik anerkannt.

Für die Museen bahnen sich entschiedene Besserungen an. Oftenttäuschte, die meinten, Württemberg werde bei der Aufteilung der Sigmaringer Sammlung ganz leer ausgehen, sind erfreulicherweise eines Besseren belehrt worden. Zwei Tafeln des Pfullendorfer Altars und die beiden sogenannten Bocksdorfers (nach Professor Braune eher Regensburger Schule) sind für Stuttgart gesichert worden.

Das Kupferstich-Kabinett zeigte vor kurzem seine Inkunabeln. Das Schloßmuseum hatte dafür einen unveröffentlichten, auf beiden Seiten geschnittenen Holzstock, vermutlich aus schwäbischer Schule um 1450, hergeliehen. (Geburt Christi und Ölberg. — Neudrucke ohne Herkunftsangabe, Schreiber 62, 186.)

Gegenwärtig — Juni und Juli — werden Handzeichnungen des Deutschen Barock gezeigt, Werke der vielen verschollenen tüchtigen deutschen Meister, die uns erst durch die Darmstädter Ausstellung von 1914 wieder halb bekannt geworden sind. Wir nennen: Fr. Asprue, J. W. Baur, S. Bottschild, X. Büeler, P. Candid, Joh. Degler, Caspar Fraisinger (4 Blatt), Christoph Gärtner, Adam Grimmer, M. Heer, W. Hollar, Christoph Jobst, M. Kager (6 Blatt), J. M. Kraus (6 Blatt), J. C. Loth, Anton Möller, Sandrart, J. H. Schönfeld (6 Blatt), Spranger. Alle diese überragt weit an Wuchs das vor Lebensfülle berstende Temperament des Michael Willmann (1630 bis 1706) mit 16 (von im ganzen 20) Zeichnungen, die in abgelegten Beständen neu aufgefunden und von Professor Braune bestimmt worden sind. G. v. B.

KUNST-LITERATUR

TANCRED BORENIUS und E. W. TRISTRAM: ENGLISCHE MALEREI DES MITTELALTERS. Pantheon Florenz und K. Wolff Verlag. München 1927. Mit 101 Lichtdrucktafeln.

In der Reihe seiner bekannten Großquartprachtbände, die nach einem weitgespannten Programm eine ganze Anzahl der Hauptgebiete der mittleren und neueren Kunstgeschichte in mustergültiger Weise erschließen wollen, hat uns der Doppelverlag Pantheon in Florenz und Kurt Wolff in München die lang erwartete Publikation über die englische Malerei des Mittelalters geschenkt, bei deren Vorbereitung sich zwei ausgezeichnete Kenner begegnet sind, der Kunsthistoriker Tancred Borenius in London, der die Feder führt, und der Maler E. W. Tristram, der an der in Verbindung mit dem Viktoria and Albert Museum stehenden künstlerischen Lehranstalt wirkt, der hier Stift und Pinsel regiert. Das Gebiet der englischen Malerei war in der abendländischen Kunstgeschichte seit Jahrzehnten wunderlicherweise ganz vernachlässigt, nicht einmal das Material übersichtlich zusammengestellt. Ganz dürftig, was Westlake in seinem Mural Painting 1902 gegeben hatte. Vor mehr als zwei Jahrzehnten hat Artur Haseloff in Michels Kunstgeschichte schon die große Linie der Entwicklungen abgesteckt, gleichzeitig hatte Graf Georg Vitzthum in seinem Buch über die Pariser Miniaturmalerei die englische Buchmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts zum ersten Male in die großen Zusammenhänge gebracht. Von der Fülle der erhaltenen Wandmalereien hatte schon 1883 C. E. Keyser, A list of buildings in Great Britain and Ireland having mural decorations einen Begriff gegeben. Er hatte rund 1600 Orte mit Wandmalereien in England ohne Schottland und Irland aufgezählt, in der Grafschaft Norfolk allein rund 260. Das Buch von Frank Kendon, Mural paintings in English churches during the middle ages (London 1923) ist höchst bescheiden und dürftig. Erst die letzten Jahre haben, nachdem bislang über die englische Buchmalerei nur vereinzelte Prachtpublikationen als Privatdrucke erschienen waren, uns die erwünschten großen und zusammenfassenden Darstellungen gebracht, im Verlag von van Oest zwei Bücher von Erik G. Millar, La Miniature Anglaise (vom Anfang bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, vom 14. zum 15. Jahrhundert) und den großangelegten Versuch einer geschichtlichen Darstellung von O. Elfrida Saunders, Englische Buchmalerei, wiederum im Pantheon-Verlag. Für England hatte die Ausstellung der englischen Primitiven vom Jahre 1923, die von der Royal Academy of Arts veranstaltet war, der Forschung neue Wege gewiesen und Bresche in den Turm der Gleichgültigkeit geschlagen. Der prächtige illustrierte Katalog mit der Einleitung von W. G. Constable hat die Wirkung dieses Ereignisses festgehalten.

Und nun kommt zu guter Stunde diese Veröffentlichung der beiden englischen Autoren mit 101 Lichtdrucken, mit einem knappen Text von nur 55 Seiten und einer sehr erwünschten eingehenden Bibliographie. Es ist eben nur eine erste Skizze der Entwicklung der gesamten englischen Malerei des Mittelalters. Am stärksten ist die Monumentalmalerei bedacht. Bei der Auswahl der Tafeln waren die Autoren vielleicht zu sehr auf die nun einmal vorliegenden Aufnahmen, vor allem die mustergültigen Kopien von Tristram, beschränkt. Von vielen der Frühwerke, von den Wandmalereien der Kathedralen zu Canterbury, in Winchester und in St. Albans möchte man gern noch sehr viel mehr sehen, vor allem Übersichtszeichnungen, die das ganze dekorative System zeigen, wie solche schon Westlake zu bringen versuchte (aus St. Gabriels Chapel in Canterbury) und wie sie in der französischen Publikation von Gélis-Didot und Laffillée neben den farbigen Tafeln hergehen. Dafür würden die einzelnen hier zwischen die Wandmalereien eingereihten Proben von Buchmalereien eher zu entbehren sein, unter Hinweis auf die großen neueren obengenannten Veröffentlichungen. Aber das europäische Publikum darf dankbar sein für das, was hier geboten wird. Sehr vieles ist ja an versteckten Stellen in den großen, aber noch mehr in den kleinen örtlichen Zeitschriften Englands publiziert, zum Teil freilich in Serien, die kaum in viel Exemplaren über den Kanal gekom-

Henri Matisse Badende Frauen. Öl. 1914.
Sammlung Tietz, Köln
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

men sein dürften. Die erstaunlich wenigen Werke der primitiven englischen Tafelmalerei, die auf englischem Boden erhalten sind, werden ergänzt durch die unvergleichliche Serie von zum Glück ganz unberührten primitiven Tafelbildern in den norwegischen und schwedischen Kirchen und Museen. Ich verstehe, daß die skandinavischen Herausgeber, Harry Fett, in seinem schönen Buche Norges Malerkunst i middelalderen (1917) und Andreas Lindblom, La Peinture gothique en Suède et en Norvège (1915) möglichst viel von diesen für einheimische Schulen zu reklamieren suchen. Mir erscheint das Wichtigste als englischen Ursprungs und als Exportgut, wie die englischen Alabasterarbeiten, genau so, wie der größte Teil der gotischen Elfenbeine in ganz Europa französisches Exportgut und wie die geschnitzten Flügelaltäre des 15. Jahrhunderts im Baltikum zum größten Teil niederländisches Exportgut sind. Dankbar darf man vor allem für die Veröffentlichung der Rekonstruktionen der untergegangenenWandgemälde in der Stephanskapelle des Westminster-Palastes zu London sein, die am Anfang der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts stehen und die Stilstufe darstellen, die für die deutsche Malerei etwa durch den Meister von Hohenfurt und den Meister Wilhelm von Köln, in Frankreich durch die Tapisserien von Angers gegeben werden. Im neuen Westminster-Palast sind die großen rekonstruierten Kopien von Tristram aufgehängt, in denen dieser mit erstaunlicher Einfühlung aus den dürftigen Aufnahmen vom Anfang des 19. Jahrhunderts die ganze Reihe der Wandmalereien, vor allem die für die englische Geschichte so wichtigen Stifterbildnisse mit den Porträts Eduards III. und seiner fünf Söhne, der Königin Philippa und ihrer Töchter gegeben hat. Man muß sich klar sein, daß es sich hier eben um eine Repristination handelt; dieses ganze moderne Werk von der Hand Tristrams wirkt aber sehr viel echter als viele von den angeblich nur retuschierten echten Wandmalereien auf deutschem Boden. Was aus dem 15. Jahrhundert geboten wird, ist verhältnismäßig bescheiden. Das Interessanteste sind hier die großen Kompositionen um 1480, die erst 1923 im Eton College aufgefunden sind, deren Hauptstücke dem Maler William Baker zugeschrieben werden, Schöpfungen, die der brabantischen und flandrischen Malerei dieser Generation sehr nahe stehen, in jedem Falle Malereien von einem sehr hohen Rang.

In seinem mit vorsichtiger Klugheit geschriebenen Text, der eben nur vorläufig den Weg absteckt, viele Seitenpfade offen läßt, manches nur andeutet, hat, immer mit feiner künstlerischer Kritik, Tancred Borenius auf Grund einer sehr viel umfassenderen Kenntnis der dortigen Denkmäler erstmalig die Entwicklung der mittelalterlichen Malerei auf englischem Boden gezeichnet. Man möchte zur Ergänzung den schönen prächtigen Band daneben stellen, den Herbert Read (vom Viktoria and Albert Museum), wohl der beste Kenner dieses Kunstkreises, der englischen Glasmalerei geschenkt hat (English Staine Glass, London & New York, G. P. Putnam's Sons 1927, mit 69 Tafeln). Der englischen mittelalterlichen Kunstforschung darf man nach diesem vielverheißenden Auftakt einen raschen Aufstieg prophezeien.

Paul Clemen

PIERRE DU COLOMBIER: DECAMPS. Les Editions Rieder. 1928.

Vor Delacroix und Géricault vergißt man, daß die romantische Malerei Frankreichs Künstler kleineren Genies, aber hohen Talentes ungerechterweise in Vergessenheit geraten ließ. Einen dieser zweifellos verdienstvollen Meister hat Pierre du Colombier in einem kleinen Bändchen der Reihe »maitres de l'art moderne« in seiner Bedeutung dargestellt und die Grenzen seiner Kunst klug abgesteckt. Jahre vor Delacroix hat Decamps die »Romreise« der französischen Romantiker nach dem Orient unternommen, aber im Gegensatz zu Delacroix, dem die Reise ein malerisch farbiges Erlebnis bedeutete, brachte sie Decamps Anregungen äußerlicher Art, Aufgaben neuer Motive. In etwa gleichem Abstand, wie der Maler Decamps hinter Delacroix, bleibt der Lithograph Decamps hinter Daumier zurück. Doch durch Themenwahl und technische Fertigkeit hatte er Erfolg und frühen Ruhm. In amüsanter Weise schildert Colombier Lebenslauf und Kunstweise des Künstlers. Die beigegebenen Abbildungstafeln — leider etwas schwärzlich geraten — vermitteln eine gute Anschauung seiner Individualität.

Scharf

FRITZ KNAPP: MAINFRANKEN. Bamberg, Würzburg, Aschaffenburg. Universitätsdruckerei. H. Stürtz. A.-G. Würzburg.

Das Buch schenkt uns einen wissenschaftlichen Führer.

Die verschiedenen Stile werden an Beispielen der religiösen wie profanen Architektur, Plastik und Malerei abgewandelt und an einer Reihe von Werken hervorragender Künstler (der Dientzenhofers, Mathias Grünewald, Petrini, Riemenschneider, Balthasar Neumann, Giovanni Baptista Tiepolo, Domenico Tiepolo u. a.) erläutert.

Auf dem Hintergrund der Historie entwickelt Knapp eine fränkische Kunstgeschichte, beginnend mit dem 8. Jahrhundert und bis zu dem üppigen Gezweig des Rokoko führend, verflochten mit der Kultur der Zeit.

220 Abbildungen bereichern den bis in feine Details orientierenden Text, regen den Beschauer an, diese zauberhaften Stätten mit ihrer heute noch blühenden Romantik zu besuchen.

Sascha Schwabacher

Mittelrheinisch, Ende 15. Jahrh. Tympanonfüllung »Geburt Christi«
Aus der Versteigerung von altem Kunstgewerbe und alten Gemälden am 11./12. Juli bei Hugo Helbing, München

SAMMLER UND MARKT

DIE VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG FUJITA

VON OTTO KÜMMEL

Das Haus der Fujita in Osaka gehört zu den Familien von Nouveaux Riches, die das moderne Japan, sehr im Gegensatze zu dem höchst unkapitalistischen Japan der vor 60 Jahren zerstobenen Feudalzeit, durch Verleihung der Peerswürde mit dem alten Hof- und Schwertadel, dem neuen Verdienstadel gleichzustellen versuchte. Die Würde eines Barons — im englischen, beileibe nicht im deutschen Sinne — wird von den Fujita erst seit 20 Jahren und, soviel ich weiß, erst in der zweiten Generation getragen. Sie ruht auf dem sehr materiellen Grunde von Kupferminen, Eisenbahnaktien, städtischem Grundbesitz und, sehr wahrscheinlich, gelegentlicher Hilfsbereitschaft für darbende Regierungen. Einen etwas weniger materiellen Glanz warf auf sie die besonders eifrige Erfüllung der Sammlerpflicht, die nach japanischer Anschauung sehr vieles, sogar ungewöhnlichen Reichtum entschuldigt. Die Sammlungen der Fujita sind nicht wesentlich älter als ihr Adel, aber vermutlich umfangreicher als irgendeine alte oder neue Sammlung dieses Sammlerlandes. Schon 1907, als ich mit Ernst Grosse und Charles Freer zusammen einen kleinen Ausschnitt aus dem Besitze der Fujita sah, reichten mehrere, wenn ich nicht irre sechs, der stattlichen Speicher, in denen der Japaner den Kunstbesitz seines feuergefährlichen Hauses zu sichern pflegt, kaum aus, um die tausende von Rollbildern und Teegeräten aufzunehmen. In weiteren 20 Jahren haben sich die Sammlungen unablässig vermehrt. Einen sonderlich gewählten Eindruck machten freilich die uns gezeigten, angeblich kostbarsten Werke nicht, und die japanischen Kenner pflegten mit höflichem Lächeln einer Auseinandersetzung über den wahren Wert der Fujitaschen Schätze auszuweichen. Der Kennerschaft ihres Besitzers stellte die Sammlung sicherlich nicht das beste Zeugnis aus. Sein Ehrgeiz aber, der bei den zahlreichen Versteigerungen der letzten Jahrzehnte rücksichtslos den berühmtesten Stücken auf den Leib rückte und für sie beinahe sportsmäßig Rekorde brach, hat aber fast automatisch sehr viel des künstlerisch wertvollsten in die Scheuer gebracht. Auch nach Aussonderung der sehr reichlichen Spreu bleibt so viel Weizen zurück, daß die Sammlung Fujita ihren Ruf als eine der bedeutendsten Japans zweifellos verdient.

Was den jetzigen Besitzer, meines Wissens den Sohn des Stammherrn Denzaburô, zu einer Versteigerung veranlaßt hat, ist mir unbekannt. Sind es noch die Nachwehen der großen Krisis von 1927, die gerade in Osaka und Umgebung zahl-

reiche Opfer gefordert hat, ist es ein momentanes Geldbedürfnis oder gar ein so edles Motiv wie vor einigen Jahren bei der Versteigerung der Sammlung des Marquis Maëda, der aus dem Erlöse eine Schule stiftete? — der Katalog, den ich der Firma Yamanaka in Osaka, einer der Unternehmer der Versteigerung, verdanke, sagt nichts darüber aus. Von einer Versteigerung der Sammlung Fujita kann allerdings nicht die Rede sein — die 350 Nummern, die am 10. Mai den sehr ausgetretenen Weg der Versteigerung gingen, stellen vermutlich noch nicht ein Zehntel der Sammlung, dem Werte wie dem Umfange nach, dar. Ob weitere folgen werden, weiß ich nicht.

Auch in Japan sind die Zeiten schlecht. Aber in Japan, wo das Leben anderen Gesetzen gehorcht als bei uns, gehen Versteigerungen meist um so besser, je schlechter die Zeiten sind. Die Versteigerung Fujita hat diese Regel nicht Lügen gestraft: die 350 Nummern — rund 100 Gemälde und Kalligraphien, rund 250 Geräte, meist Teegerät —, haben rund 2 Millionen 650000 Yen = rund 5 Millionen 300000 Mark, im Durchschnitt also rund 15000 Mark gebracht. Das ist selbst im Vergleiche zu den größten europäischen Auktionen europäischer Kunstwerke recht stattlich. Acht Millionen für die 79 Gemälde der Sammlung Spiridon wirken allerdings noch wuchtiger, aber ein ostasiatisches Gemälde ist ein sehr viel weniger gewichtiges Gebilde als ein europäisches — ein neuerer japanischer Maler hat auf eine Wette hin über 200 Bilder an einem Tage gemalt! — und das Teegerät bildet eine Miniaturwelt für sich, die gegen europäisches Kunstgewerbe beinahe körperlos wirkt. In Japan kann man das Ergebnis als normal bezeichnen — in der großen Zeit während und kurz nach dem Kriege wäre es zweifellos besser gewesen —, für Europa und selbst Amerika wirkt es monströs. In der westlichen Welt wären vermutlich ein paar chinesische Porzellane und Bronzen mit wohlwollender Höflichkeit begrüßt worden — der Rest hätte auch nicht zu einem Hundertstel der in Japan bezahlten Preise Liebhaber gefunden. Ich will darum keinen Stein auf die europäisch-amerikanischen Sammler werfen. Daß die chinesische Malerei, von Kalligraphie nicht zu reden, für sie sozusagen nicht existiert, ist freilich ein sehr böses Zeichen, daß sie die ganze japanische Kunst mit Ausnahme der Holzschnitte (!) völlig übersehen, ein trauriges Symptom für die Macht der Phrase. Daß sie aber den Japanern in die seltsame Traumwelt ihres Teegerätes nicht folgen, kann ich ihnen nicht ernstlich übelnehmen.

Die »Meibutsu« und »Daimeibutsu«, d. h. die in den Kennern heiligen Registern verzeichneten Teegeräte haben in der Regel hohen künstlerischen Wert. Ihren hohen materiellen Wert verdanken sie freilich anderen Eigenschaften, die beinahe metaphysika liegen und sich deshalb besonders billig bewitzeln lassen. Vielleicht würden wir einen großen Geiger nicht für irrsinnig halten, wenn er für das Instrument Paganinis einen sehr viel höheren Preis bezahlte als für einen gleichwertigen Stradivarius. Ähnliches empfindet aber ein japanischer Teemeister, wenn auf einer Versteigerung eine Teeurne oder -schale erscheint, auf der die Hand von Meistern des Geschmackes wie Rikyû oder Enshû gelegen hat. Da es nun sehr viele und sehr reiche Teemeister, aber sehr wenig geheiligtes Teegerät gibt, setzt es bei Versteigerungen manchen harten Strauß, der im modernen Stile mit Tausendyen-Scheinen ausgefochten wird. Die 6,7 cm hohe Teeurne »Okina« (»Greis«, Nr. 105) hat es auf 140000 M. — übrigens weniger als die Hälfte des gelegentlich für solche Meibutsu gezahlten Preise — gebracht, eine andere Teeurne, die den Namen Yashima Taikai führt (Nr. 106), ein chinesisches Werk, das keiner unserer chinesischen Sammler ansehen würde, ist mit 54000, eine Altsetoteeurne »Naniwa« (ein poetischer Name für Osaka, Nr. 107) mit 52000 M. für japanische Verhältnisse sehr niedrig bewertet, andere Meibutsu mit 10—30000 M. beinahe verschleudert worden. Die Berühmtheit bestimmt doch eben nicht allein die Preise, denn anderes Teegerät, das keineswegs zu den berühmten gehört, hat z. T. noch wesentlich höhere Preise erreicht, eine Teeschale z. B., Annam, mit farbigem Dekor (Nr. 126) 104000, eine Teeschale »Grünes Ido« (Nr. 120), eine nondeskripte, angeblich koreanische Gattung, 98000, 5 Speiseschälchen (Nr. 317), Karatsu, also japanisch, 54000, eine Schüssel des ersten japanischen Porzellanmeisters Shonzui (Nr. 296, Anfang 16. Jahrh.) 52000, eine Blumenvase, Annam (Nr. 228), ähnlich der Schale, 44000, fünf Speiseschälchen, Porzellan mit Golddekor (Nr. 316) 46000, eine Blumenvase, »Namban«, wohl Luzon (Nr. 229) 44000 M. Ich vermute, daß alle diese Stücke in Europa für höchstens ein Tausendstel ihres japanischen Preises Freunde gefunden hätten. Dagegen wird auch der westliche Sammler ein gewisses Verständnis für die 68000 M. aufbringen, die ein Räuchergefäß der »Kinuta« genannten blaugrünen Seladongattung (Nr. 216), oder die 15000 M., die ein Öltropfen-Temmoku (Nr. 122) gebracht hat — beide Gattungen sind auch bei uns von der Orthodoxie anerkannt, wenn sich auch unsere Sammler schwerlich bereit finden werden, der Qualität solche Opfer zu bringen. Ebensowenig würden sie vermutlich für ein Porzellantäßchen mit Blauweißdekor, Ming (Nr. 142 und 312) 52000 und 26000, für ein Porzellandöschen mit Eisenrot (Nr. 146) oder für eine Schüssel derselben Technik (Nr. 295) 30000, für einen Wan-li-Topf in den »Fünf Farben« (Nr. 170) 24000 und (Nr. 255) 11000 M. aufwenden, obwohl sie alle zu der amtlich gebilligten Sammlerware gehören. Daß man vollends für japanische Keramik, wie ein Wassergefäß, Takatori (Nr. 172) 21000 und gar für ein Wassergefäß des Ninsei (gest. wahrscheinlich 1666, Nr. 167), von dem jede ältere europäische Japan-

J. Reynolds John Crewe of Crewe

Aus dem Porträt-Katalog XVII der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg A.-G., Luzern

sammlung ein halbes oder ganzes Dutzend echte, echtere, echteste Werke besitzt, 60000 M. wegwerfen könne, wird uns allen ein sehr unholder Wahnsinn scheinen. Dagegen haben wir uns Preise für chinesische Bronzen wie 79000 M. für ein Yu (Nr. 232) und 30000 M. für ein I (Nr. 233) längst gewöhnt. Um so ratloser stehen wir vor den 46000 Mark für einen gußeisernen Wasserkessel, Japan 15. Jahrhundert (Nr. 179), während in Japan schon sehr viel höhere Summen für die Meisterwerke dieser bei uns so verachteten Kunst bezahlt worden sind. Auch mit den 66000 M. für einen Lackkasten der Fujiwarazeit (10.—11. Jahrhundert, Nr. 282) wird der nichtjapanische Sammler keine rechte Vorstellung verbinden können, weil es Fujiwaralacke nur im Berliner und Bostoner Museum gibt. An sich aber hat ein derartiger Preis für ein so frühes und seltenes Werk der Lackkunst nichts überraschendes. Da über Art und Alter des Schreibkastens 283 nichts gesagt ist und die Abbildung nicht ausreicht, läßt sich über den — in Europa natürlich unerhörten — Preis von 54000 M. nichts sagen. Ein niedriger Schreibtisch und ein zugehöriger Schreibkasten eines Kôamimeisters, vermutlich des 17. Jahrhunderts (Nr. 285), hat es nur auf 34000 M. gebracht.

Den höchsten Durchschnittspreis aber haben, wie immer, die Gemälde erreicht, die bei uns, im Ganzen genommen, nur als Ausstattungsstücke chinesischer Rauchzimmer geschätzt werden. Daß wir den Werken der wesentlichen Kunst Ostasiens noch immer mit völliger Ahnungs- und Teilnahmslosigkeit gegenüberstehen, ist eigentlich ein höchst bedenkliches Symptom für die jämmerliche Grundlage der ganzen ostasiatischen Mode. Vorläufig ist bei uns schon der Mut, eine gute Fälschung zu kaufen, ein Zeichen für ein hohes Maß von Kennerschaft. In Japan werden natürlich andere Ansprüche gestellt: der völlige Mangel an Respekt vor Alter und Namen gibt eine ebenso sichere Gewähr für ein wirkliches Verständnis wie bei uns die Anbetung der Expertisen für das Gegenteil. Den höchsten Preis der Versteigerung Fujita — 280000 M. — hat allerdings eine kleine Landschaft des großen Meisters der südlichen Sung, des Hsia Kuei gebracht (Nr. 1), daneben aber steht ein Dharma

des gleichzeitigen und weit höher geschätzten Mu Hsi (Nr. 3) mit nur 18000. Dem Preise nach folgt ein sehr neuer Japaner, Mokubei (1767—1833) (Nr. 87), mit 160000 und ein Chikuden (1777 bis 1835, Nr. 85) mit 156000 M. Überhaupt halten sich die japanischen Meister der Neuzeit auf sehr ansehnlicher Höhe wie Goshun (1752—1811) mit einer Frühlingslandschaft (Nr. 65, 75000 M.), Naonobu (1607—1650) mit einem Triptychon (Nr. 57, 58000 M.), Sanyô (1780—1832) mit einer Tuschlandschaft (Nr. 86, 54000 M.), Okyo (1733—1795) mit einem Triptychon (Nr. 63, 52000 M.), Mitsuoki (1617—1691) mit einem Schirmpaare (Nr. 102, 34000 M.) usw. Dagegen wirken die 48000 M. für ein religiöses Bild der Fujiwarazeit (Nr. 39) und 34000 M. für eine Landschaft des Keishoki, eines der großen Meister des 15. Jahrhunderts (Nr. 47) ziemlich bescheiden. Auch die großen Mingmeister Chang Jui-t'u (Anfang 17. Jahrhundert) und Lan Ying (1565 bis nach 1656) können mit 7400 und 2800 M. für je ein ziemlich umfangreiches Landschaftsalbum nicht sonderlich imponieren — in Europa würden sie allerdings noch weit, weit unter dieser Höhe geblieben sein. Von den Ukiyoëwerken erreichte ein, wahrscheinlich sogenannter, Matabei (1578—1650), 2 Schirme mit Kirschblütenschau (Nr. 103) 18000 M.

In der Beilage »Versteigerungsergebnisse« geben wir eine Übersicht über die erzielten Preise.

DIE SAMMLUNG EDUARD SIMON

Neben den von uns bereits im letzten Heft vermerkten wichtigen Versteigerungen, die Paul Cassirer für den Spätherbst vorbereitet, wird der Verkauf der Sammlung Eduard Simon wohl das Hauptereignis am internationalen Markt werden, dessen Bedeutung kaum hinter den Versteigerungen Huldschinsky und Spiridon zurückbleiben dürfte. Wer je das Glück hatte, unter der Führung des Sammlers die in dem schönen Messel-Bau in der Viktoriastraße mit Geschmack verteilten und unendlicher Sorgfalt gehüteten Kunstschätze kennenzulernen, wird doppelt die Auflösung dieser letzten großen Berliner Privatsammlung aus der Ära Bodes beklagen, der der Freund und Berater des Besitzers war. Tatsächlich ist die Sammlung Eduard Simon die einzige aus den Berliner Privatsammlungen der Vorkriegszeit, die bisher noch der Auflösung standgehalten hatte. Über die Einzelheiten wird noch eingehend gesprochen werden. Genannt seien vorerst die besonders wertvollen italienischen Bilder, in diesem Zusammenhang nicht zu vergessen das berühmte Tiepolo-Zimmer, das sich ehemals in Vicenza befand. — Nicht minder bedeutend sind auch die alten niederländischen Bilder, die für sich eine geschlossene Gruppe bilden. Hervorzuheben sind weiter die italienischen Bronzen, Plastiken, Portale, Kamine und Möbel, die nach den Gemälden den Hauptinhalt dieser Versteigerung bilden. B.

MÜNCHEN

Am 11. und 12. Juli findet bei Hugo Helbing, als letzte Veranstaltung der Auktionssaison eine Versteigerung von altem Kunstgewerbe und alten Gemälden statt, deren Bestände sich aus den Nachlässen Frau Hofrat Lesky-Mainz, Prof. Arthur v. Ramberg-München, Dr. R. Paulus-München und anderem Privatbesitz zusammensetzen. Den Katalog eröffnen keramische Arbeiten, darunter Rheinisches und Westerwälder Steinzeug, Renaissance Majoliken von Faenza, Delfter Fayencen und deutsche Walzenkrüge. Unter den Gläsern finden sich frühe Venezianer Schalen, deutsche Formgläser, Emailgläser, geschnittene Gläser des 18. Jahrhunderts und der Biedermeierzeit. Besondere Beachtung verdienen die drei Wandteppiche; der früheste stammt aus der Manufaktur Tournai (16. Jahrhundert), die beiden anderen wurden im 17. Jahrhundert in Brüsseler Werkstätten gefertigt, daran anschließend gelangen fünf orientalische Seidenteppiche feinster Knüpfung zum Ausruf. Unter den Möbeln sind originale toskanische Schränke, Kredenzen und Stühle des 16. Jahrhunderts bemerkenswert; außerdem deutsche Spätrenaissance-Kastenmöbel, fournierte Rokoko- und Louis XVI-Kommoden und ähnliches. Von den Metallarbeiten seien die Nürnberger geschlagenen Messingbecken, die Reliefzinnteller, die Krüge und Platten aus Zinn, Kupfergefäße aufgezählt. Aus der Reihe der Gemälde seien ausgezeichnete Altarflügel der altdeutschen — und altniederländischen Schule hervorzuheben, sowie u. a. Namen wie de Bray, Bemmel, Crespi, Frans Franken, de Vos, Lindt, van der Velde, Tiepolo aufgezählt. Die kleine Abteilung der Skulpturen weist zwei sehr bedeutende Werke auf: eine Tympanonfüllung: Geburt Christi, mittelrheinisch, Ende 15. Jahrhundert in alter Fassung und eine stehende mainfränkische Madonna, ebenfalls der Spätgotik angehörend. G.

THE BRITISH MUSEUM QUARTERLY

Zu den wichtigsten Berichten aus den Museen zählt das vierteljährlich erscheinende Bulletin des British Museum, das unter dem oben genannten Titel herausgegeben wird. Es enthält Besprechungen über die bedeutendsten Neuerwerbungen und Ausstellungen aus allen Gebieten, die vom British Museum gepflegt werden. Die letzten Hefte bieten einen besonders guten Querschnitt durch die Erwerbungen der letzten Zeit. P.

Abb. 1. Cornelis Massys

Kreuztragung Christi
Karlsbad, Sammlung A. Maier

EINE HEILIGE FAMILIE VON CORNELIS MASSYS

VON FRIEDRICH WINKLER

Von den beiden Söhnen des berühmten Quinten Massys ist Jan der zu Unrecht berühmtere. Er ist in verschiedenen größeren Sammlungen durch seine etwas zweideutigen Bilder vertreten, während von seinem annähernd gleichaltrigen Bruder nur ein paar kleine, durch ihre intime Haltung bemerkenswerte Landschäftchen mit winzigen Figuren bekannt geworden sind (signierte Stücke in Antwerpen, Berlin, Dessau). Eine Ausnahme bildet der Verlorene Sohn in Amsterdam, ein Figurenstück, das durch die enge Anlehnung an Quinten im Stil der Figuren den Künstler nicht glücklich repräsentiert. Cornelis war aber, was wenig beachtet wird, außerdem ein fruchtbarer Stecher und wohl auch Zeichner, wie sich bei näherer Beschäftigung mit den zahlreichen gezeichneten Landschaften im Stil Patinirs ergeben wird, von denen einige signiert sind. Als Stecher schwimmt Cornelis ganz im Fahrwasser der Romanisten. Er liebt die Darstellung nackter Figuren, für die er sich wohl Marc Antons Blätter zum Vorbild genommen hat. Wären seine Gemälde und Stiche nicht ausnahmslos signiert, man würde schwerlich auf den Gedanken kommen, sie einem und demselben Verfertiger zuzuschreiben. Der unkonventionelle, spröde Landschaftsmaler ist zugleich der Urheber der glatten, geleckten Blättchen, die in allen größeren graphischen Sammlungen reichlich vertreten zu sein scheinen. Ebenso stark sind die Gegensätze innerhalb seiner Zeichnungen. Neben mehreren Federzeichnungen in der Art des Patinir, Gassel und Matthys Cock gibt es in Dresden eine Röthelzeichnung von 1545, die über den routinierten Romanismus der Stiche hinaus eine ernsthaftere Beschäftigung mit großfiguriger romanistischer Zeichenweise zu erkennen gibt.

Dies Blatt (Abb. 2) schlägt die Brücke zu einem stattlichen Gemälde der Heiligen Familie im Besitz der Kunsthandlung Malmedé und Geissendörfer in Köln, das mit den bekannten Initialen des Meisters bezeichnet und 1551 datiert ist (Abb. 3). Beides kam erst im Verfolg einer Reinigung heraus. Cornelis hat bald mit den halbausgeschriebenen Buchstaben seines

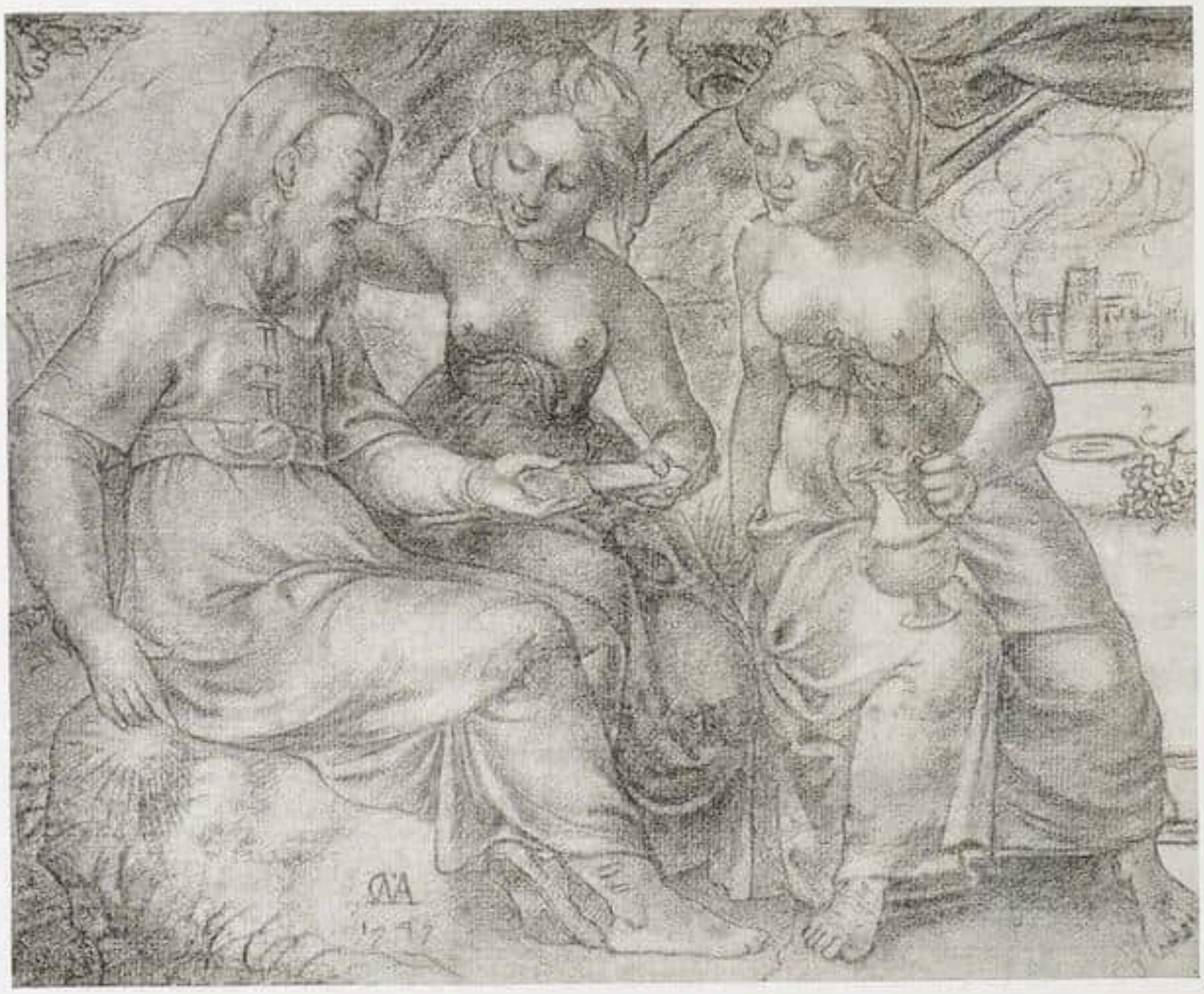


Abb. 2. Cornelis Massys — Loth und seine Töchter
Dresden, Kupferstichkabinett

Namens, bald mit Initialen signiert. Die hier ineinander verschränkten Anfangsbuchstaben kommen dem im allgemeinen gleichbleibenden Monogramm der Stiche am nächsten.

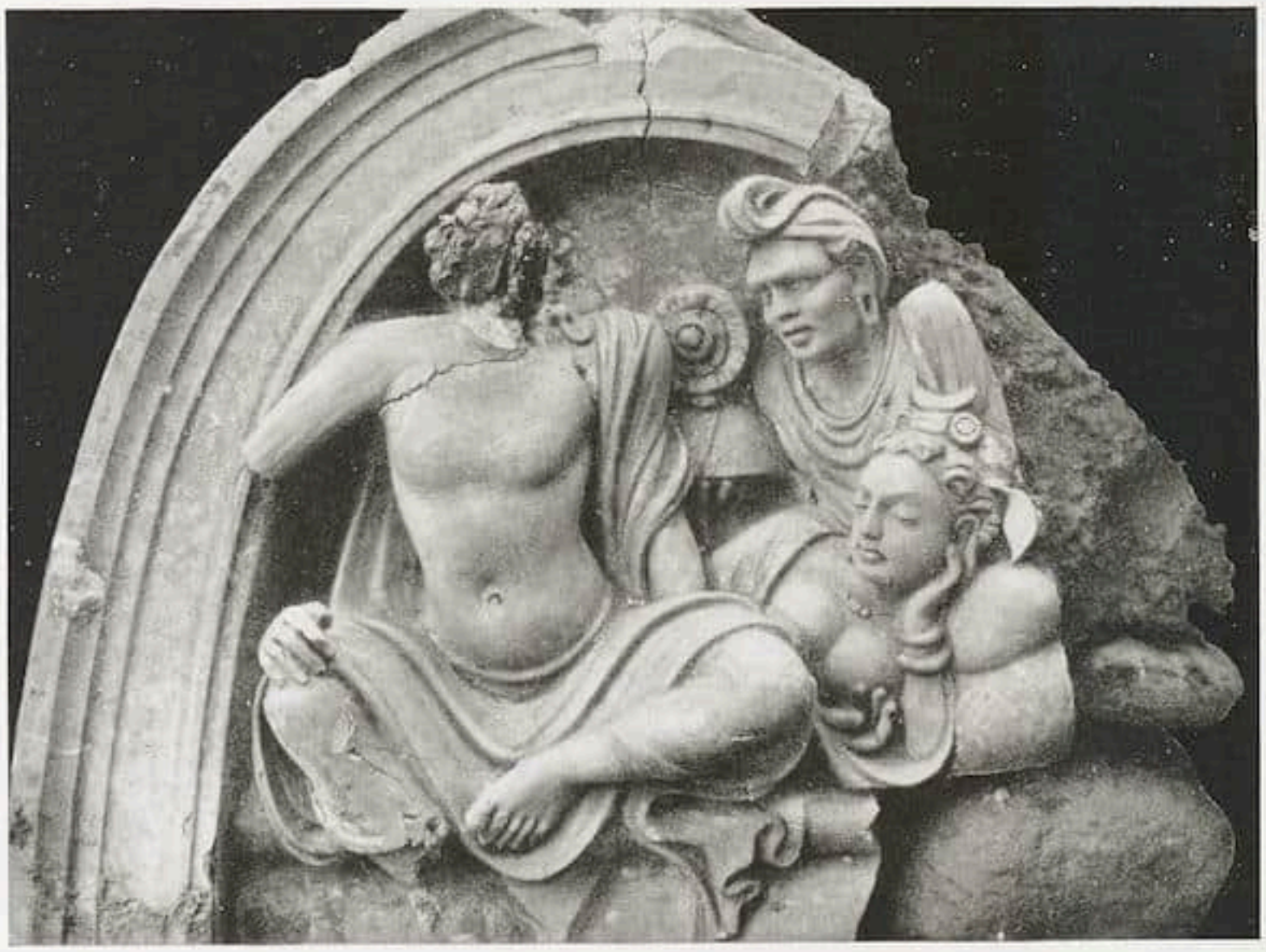
Bei einem so ekklektischen Maler wie Cornelis kann man schwanken, ob ein so formvolles, stattliches und schönes Bild wirklich von dem Urheber der kleinfigurigen Sächelchen ist, die wir von ihm kannten. Die Dresdner Zeichnung zeigt aber den schönheitsvollen Typus der Maria in sehr ähnlicher Abwandlung, dazu dieselbe kräftige Plastik der Gestalten. Eine Reihe von Stichen stimmt in der regelmäßigen Bildung der Figuren, in dem weichen, zügigen Faltenwurf und in der reizvoll ungelenken Wiedergabe der frisch erfaßten Bewegungen des Christusknaben überein. Weder bei van Mander noch in den Gildenlisten werden Maler erwähnt, auf die die Initialen C M zutreffen, was um so bemerkenswerter ist, als die Heilige Familie die ausgeschriebene Hand eines Meisters in seinem Fach zeigt. Das Bild, das ausgezeichnet erhalten ist, ist als einziges erhaltenes Spezimen der Großfigurenmalerei des Cornelis wichtig. Es verrät einen seiner Sache durchaus sicheren Meister, der wahrscheinlich noch mehr in dieser Art geschaffen hat, das heute unter den Bildern aus Lombard's und Floris' Kreise versteckt ist. Es ist von einer in jener Zeit bemerkenswerten Gediegenheit des Malwerks. Teile wie das Stilleben mit der Melone links vorn oder die Landschaft sind erstaunlich breit und meisterlich gemalt. In der etwas steifen Figur des Joseph werden die Grenzen seiner Begabung als Großfigurenmaler bemerkbar.

Die Gelegenheit sei wahrgenommen, ein anderes Bild des Malers bekannt zu machen, das ihn in vertrauterer Manier zeigt (Sammlung A. Maier, Karlsbad, Abb. 1). Diese signierte Kreuztragung ist das größte Bild, das Cornelis in der Art des Berliner Bildes gemalt hat (ca. 50 cm breit). Es erinnert in dem vielgestaltigen Zug, in der geräumigen

Abb. 3. Cornelis Massys — Heilige Familie

Kunsthandlung Malmedé und Geissendörfer, Köln

Landschaft an ähnliche Kompositionen des Jan van Amstel, hält aber in dem prächtig dekorativen Blau des Himmels, in der Ernsthaftigkeit, mit der die Einzelheiten der Landschaft gezeichnet sind, an der durch Patinir gebildeten Tradition fest, ja setzt sie in den nüchtern und scharf gesehenen Teilen des Vorder- und Mittelgrundes, in der folgerichtigen Staffelung der Gründe lebendig fort. Es reiht sich damit würdig dem wohl glücklichsten Werke des Cornelis, der Berliner Winterlandschaft, an.



Der Abschied des Bodhisattva (Stuckrelief) Paris, Musée Guimet

GRIECHISCH-BUDDHISTISCHE PLASTIK IM MUSEUM GUIMET

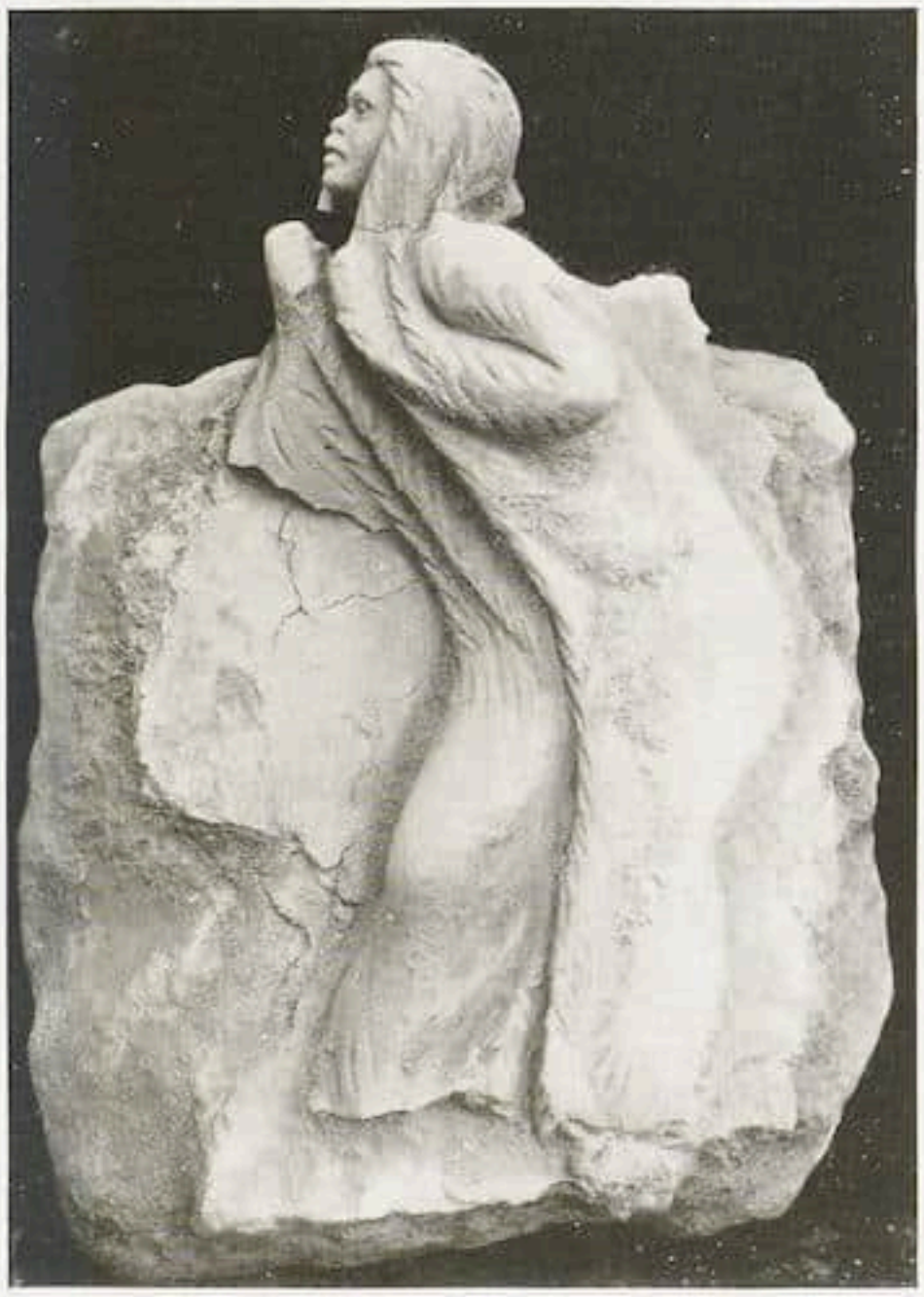
VON P. DU COLOMBIER

Um die Ergebnisse der französischen Ausgrabungen in Haddah auszustellen, eröffnete kürzlich das Museum Guimet einen neuen Saal. Haddah ist ein Dorf im Kabultal, unweit von Jellahabad. Es steht unter dem Namen Hi-Lo in dem Itinerarium des chinesischen Reisenden Hiuan-Tsang, der im 7. Jahrhundert den östlichen Teil des heutigen Afghanistan durchreiste. Hi-Lo war zu dieser Zeit ein berühmter buddhistischer Wallfahrtsort, dessen Wichtigkeit schon die französischen Gelehrten Foucher und Godart, die die Orte dieses Itinerarium systematisch erforschten, 1923 erkannten. Doch erst in den letzten beiden Jahren gelang es dem Archäologen Barthoux, eine reiche Ausbeute zu machen.

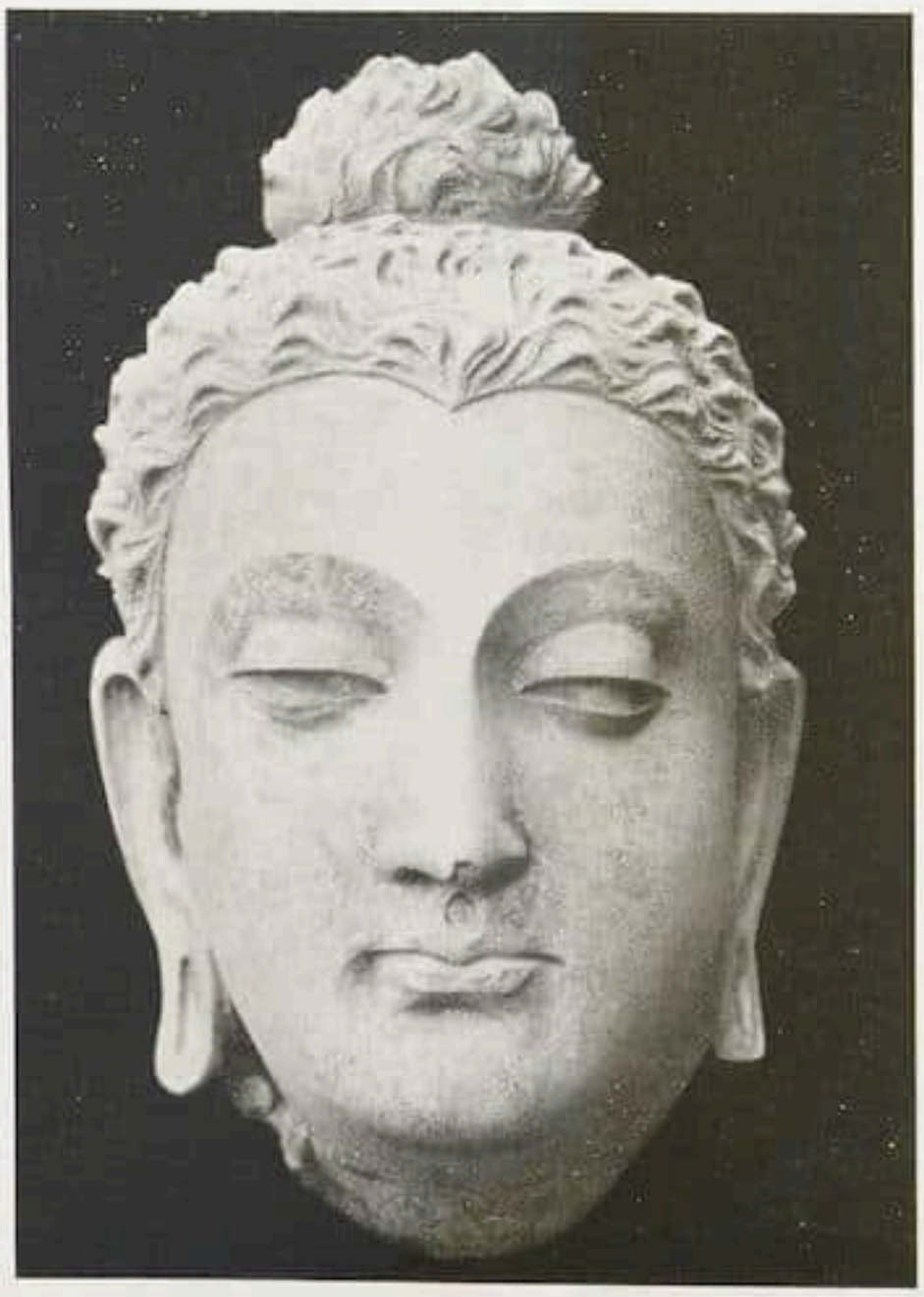
Die Mannigfaltigkeit und der künstlerische Wert der gefundenen Gegenstände — fast ausschließlich Stuckplastik vom 3. bis zum 8. Jahrhundert — ist unerwartet groß und übertrifft in gewisser Weise die berühmten Gandhara-Funde. Es gibt darunter fast rein hellenistische Werke, die vollkommen von einheimischen Einflüssen frei sind, wie Darstellungen des Silen und Frauenköpfe, von denen einige stark an Tanagra erinnern. Ein Blumen tragender Genius läßt sich als eine etwas weiche Kopie eines griechischen Modells (vielleicht eines Antinous) entlarven. Stellt man sich vor, daß die griechische Herrschaft in diesen Ländern im 1. Jahrhundert v. Chr. ein Ende fand und daß die Handelsbeziehungen, die noch unter Trajan ziemlich rege waren und vielleicht bis zu Diocletian dauerten, so liegen die Grenzen der künstlerischen Beziehungen klar. Unter diesen Umständen ist die Reinheit der Überlieferung in den künstlerischen Werkstätten schwer anzunehmen.

Die Qualität solcher Stücke, die uns schwächliche Abbilder einer uns gut bekannten Kunst geben, kann nicht als besonders hoch gelten. Historisch beweist sie die Tiefe, der von den Feldzügen Alexanders herrührenden Eindrücke.

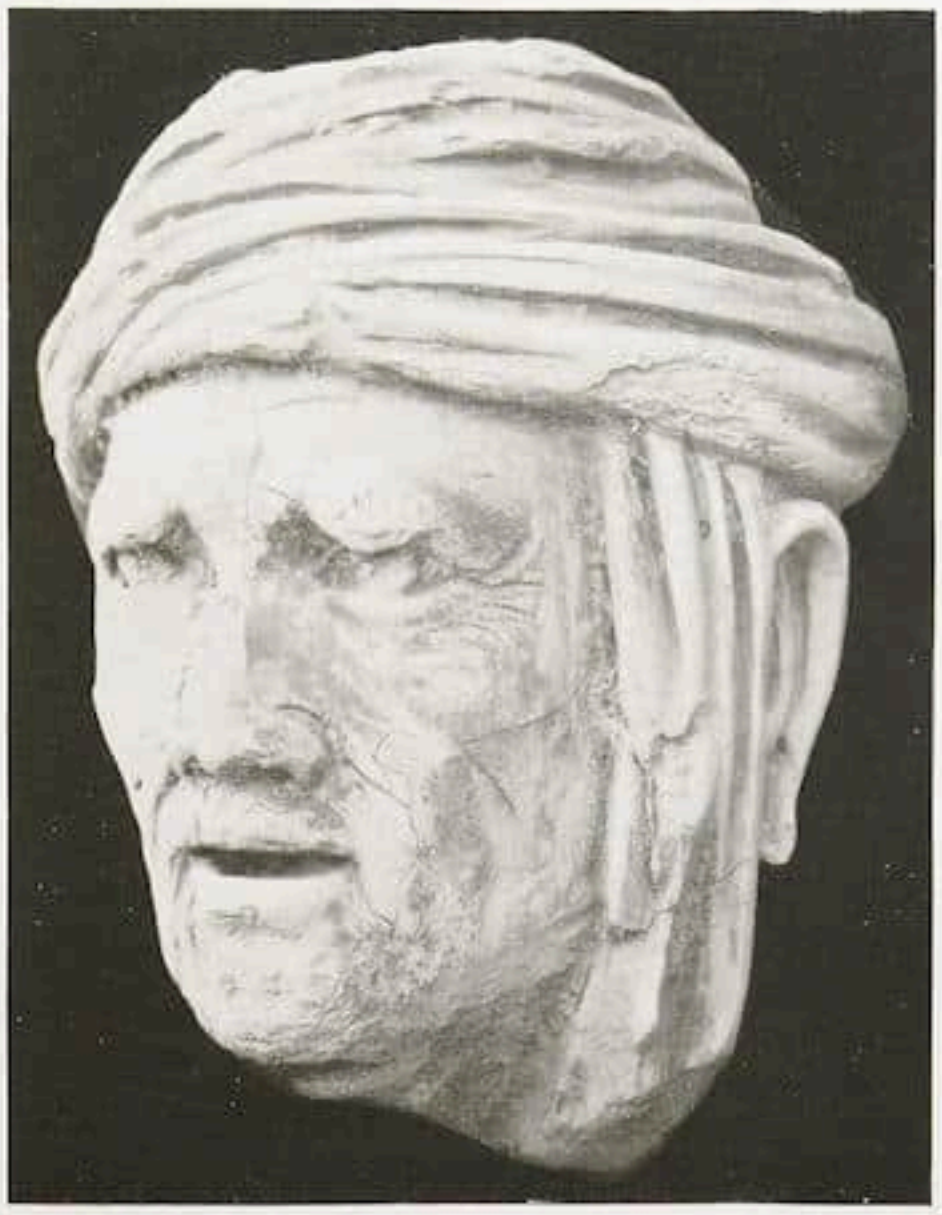
Interessanter sind die unzähligen, oft handwerksmäßigen Köpfe, deren Form alle Zwischenglieder vom hellenistisch-naturalistischen bis zum vollkommen stilisierten eiförmigen buddhistischen Typus durchläuft. Bei einigen sind die Linien der Augenbrauen und -lider



Genius (Stuck) Paris, Musée Guimet



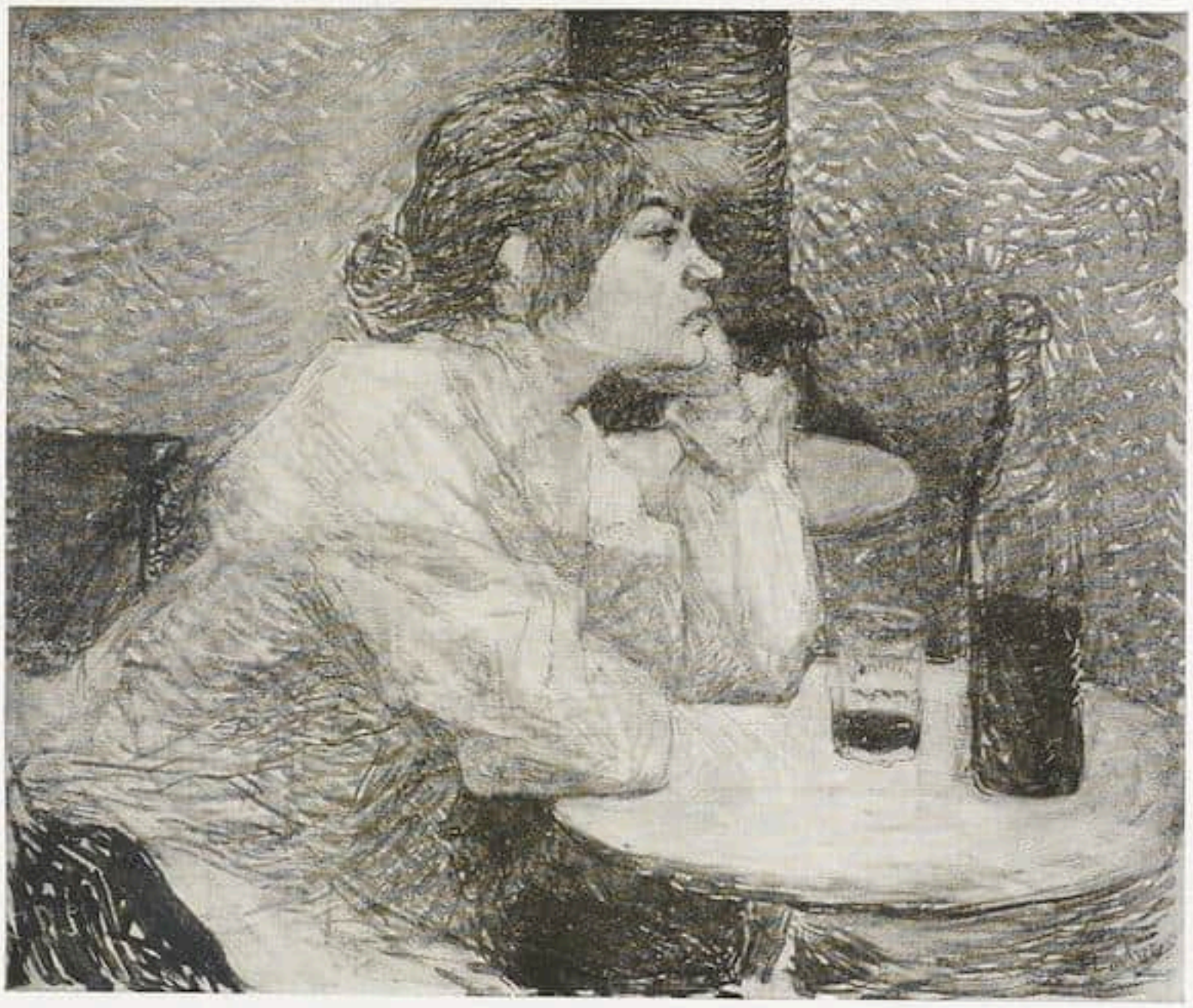
Kopf eines Buddha Paris, Musée Guimet



Männerkopf / Im Besitze der Regierung v. Afghanistan

Blumen tragender Genius — Paris, Musée Guimet

kantig, der Mund geschwollen und lebendig lächelnd. Bei andern erinnern nur die wellenförmigen Haare an die westliche Kunst. Solche Reihen sind aber nicht neu: sie entsprechen vollkommen denjenigen, die Sir John Marshall in dem nahen Taxila gefunden hat.
Das Neue und Eigentümliche an Haddah ist eine Plastik ganz entgegengesetzten Charakters. Sie ist stark naturalistisch, bewegt, tief modelliert, auf die Verschiedenheit der ethnischen Typen gegründet. Museumsdirektor Hackin, der eine schöne Zusammenfassung dieser Ergebnisse in der Revue des Arts Asiatiques (5. Jahrg., Heft 2) gegeben hat, vergleicht sie zutreffend mit der westlichen Kunst des Mittelalters. Es ist dieselbe Freiheit, dieselbe Frische, dieselbe Jugend der Auffassung. Diese Barbaren gallischen Typus, diese mongolischen Mönche, diese bösen Geister sind mit den Bauern mit den Teufeln unserer Dome merkwürdig verwandt. Verzweifelt und schlangenartig krümmt sich ein Genius, der in einen langen Kapuzenmantel gehüllt ist. Das hat weder mit den antiken noch mit der buddhistischen Kunst zu tun.
Obwohl die Trennung dieser verschiedenen Richtungen eine ziemlich scharfe ist, scheint es, als ob in seltenen Werken der Versuch einer Synthese spürbar sei, etwa in einem schönen Relief, auf welchem der Knecht Chandaka dem sich zum Scheiden vorbereitenden Bodhisattva den Helm anbietet: der Knecht gehört ganz dem barbarischen oder volkstümlichen, der nackte Oberkörper des Bodhisattva dem klassischen, endlich das Gesicht seiner liegenden Frau Gopa schon dem buddhistischen Typus an.
Es sei noch hinzugefügt, daß diese unschätzbaren Dokumente in den »Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan« veröffentlicht werden.

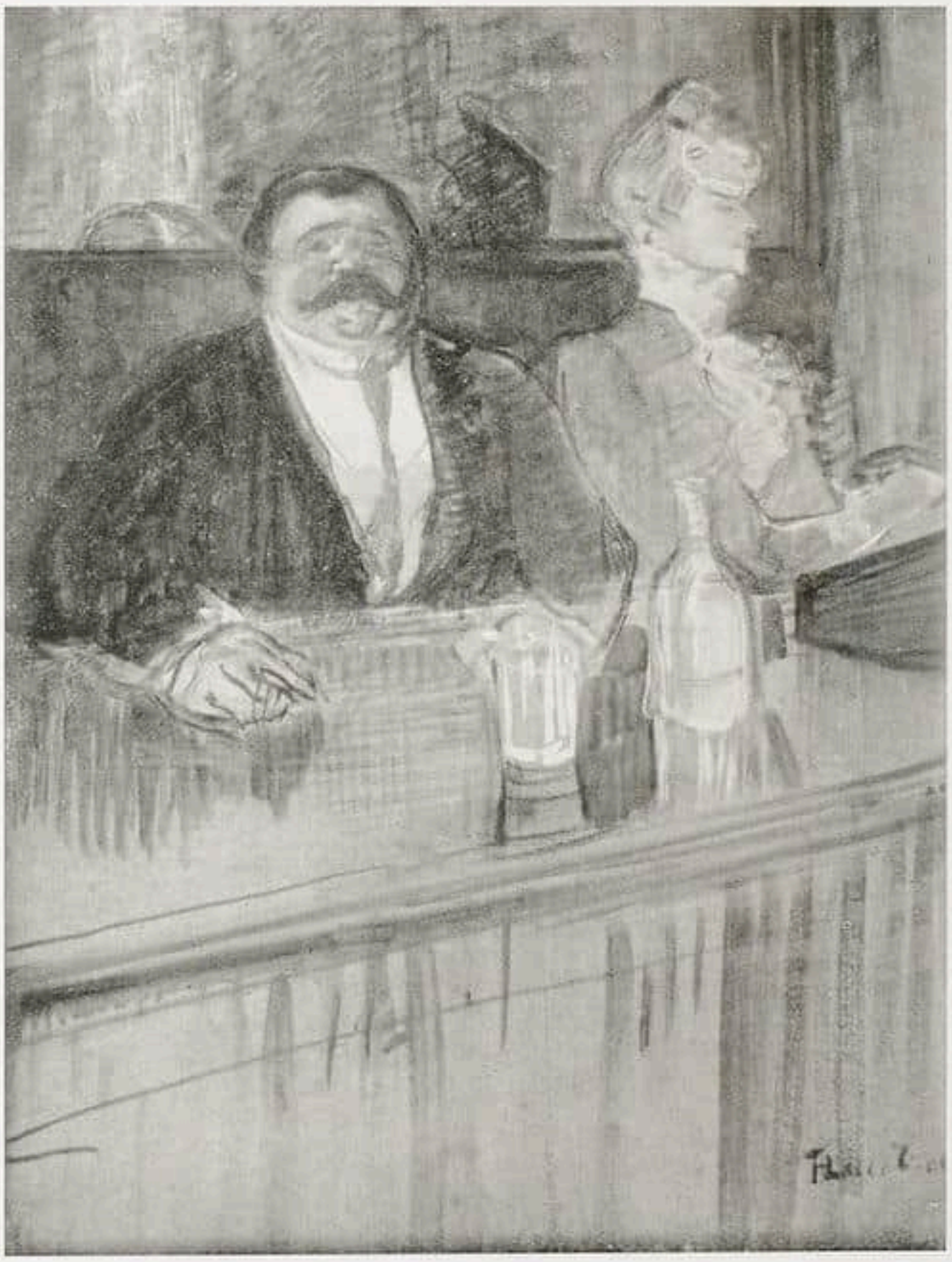


H. de Toulouse-Lautrec — Die Trinkerin. Öl. 1889

LAUTREC, DER MENSCH UND DAS WERK

VON WILLI WOLFRADT

Häufig genug hat man Künstler-Monographien entgegenzuhalten, daß Ausbreitung von Lebensumständen und persönlichen Daten die Erkenntnis der wesentlichen Erscheinungszüge eher beirrt als fördert. Auch eine noch so unmittelbar den Gebilden selbst zugewandte Befassung mit Kunst wird freilich den individuellen Gestaltungskräften, von denen sie hervorgebracht sind, die Aufmerksamkeit nicht verweigern dürfen. Völlige Ignorierung des Autors würde die Vielzahl und Mannigfaltigkeit der vorhandenen Gebilde ihrer natürlichen Gliederung berauben und in ein unartikuliertes Nebeneinander von Formbeständen auflösen. Das schöpferische Subjekt setzt sich als nicht außeracht zu lassendes Moment gegenüber allen noch so sinnreichen allgemeinen Gesichtspunkten durch, — keine Kunstbetrachtung schaltet den Künstler aus, ohne zu verschwimmen. Aber der Künstler interessiert im Rahmen der betrachtenden Auseinandersetzung mit Bildgehalten und Erscheinungswerten lediglich als Inbegriff einer besonderen Art, zu sehen und zu formen. Rembrandt geht uns im Grunde nur an als das persönliche Substrat des Rembrandtischen. Wir sind zwar gewöhnt, die Namen von Philosophen als bloße Deckformel für eine bestimmte Denkweise, ein System zu gebrauchen, ohne uns sehr um den Mann und sein übriges Dasein zu kümmern. Wird Mozart genannt, so ist die Vorstellung einer bestimmten Klangwelt, eines Musiktypus, eines besonderen Verhältnisses von Heiterkeit und Verschattung gegeben, ohne daß die bürgerliche Existenz des Komponisten recht zum Bewußtsein kommt. Bildenden Künstlern und auch Dichtern gegenüber pflegen wir jedoch dermaßen auf das Biographische aus zu sein, daß hinter der bürgerlichen Person mit ihren Schicksalen und



H. de Toulouse-Lautrec

Der dicke Stammgast und das bleichsüchtige Kassenfräulein. Öl. 1898

Leistungen die geistige, das Organon eigentümlicher Ausdrucksgehalte, nahezu verschwindet. Es soll gar nicht geleugnet werden, daß Zusammenhänge bestehen zwischen den Lebensumständen und dem Werk eines Künstlers, — wenn schon zu bedenken ist, wieviel häufiger noch die menschlichen Tatsachen ohne Spur bleiben im Schaffen und sogar im Widerspruch scheinen zu seinem Gepräge, so daß oftmals eine Antibiographie angebracht wäre, welche dieser Beziehungslosigkeit im einzelnen nachginge. Auch soll keineswegs in Abrede gestellt werden, daß die nachschreitende und miterlebende Beschäftigung mit dem Dasein eines wesenhaften Menschen stets ihren Lohn in sich trägt. Es ist sicherlich nichts Geringeres, sich in ein Leben zu vertiefen und es aufzuzeichnen, als die Beschaffenheit von künstlerischen Gebilden zu erkennen und zu deuten, — aber es ist etwas völlig Anderes. Und die Vermischung hat ihre Gefahren.

Es gibt nun allerdings Fälle, in denen die Betrachtung des Werkes kaum umhin kann, zugleich den Menschen dahinter ins Auge zu fassen, und zwar nicht etwa nur als Autor und künstlerischen Charakter, sondern gerade als ein Stück Erdendasein mit schlimmen und glücklichen Schickungen, persönlichen Gepflogenheiten und krausen Intimitäten. Wo nämlich das Werk großenteils Aufzeichnung von Erlebtem und Glossierung einer

H. de Toulouse-Lautrec Frau im Lehnstuhl. Ölskizze auf Karton. 1894

eigentümlichen Umwelt ist, und vor allem die menschliche Erscheinung als solche, das seelische Profil, die Ungewöhnlichkeiten des Existenzverlaufes schlechthin faszinieren. Für Henri de Toulouse-Lautrec trifft das eine wie das andere zu, und mag es auch seinem Schaffen gegenüber die Möglichkeit einer ganz unbiographischen Gestalt-

H. de Toulouse-Lautrec Jeanne Granier. Lithographie. 1895

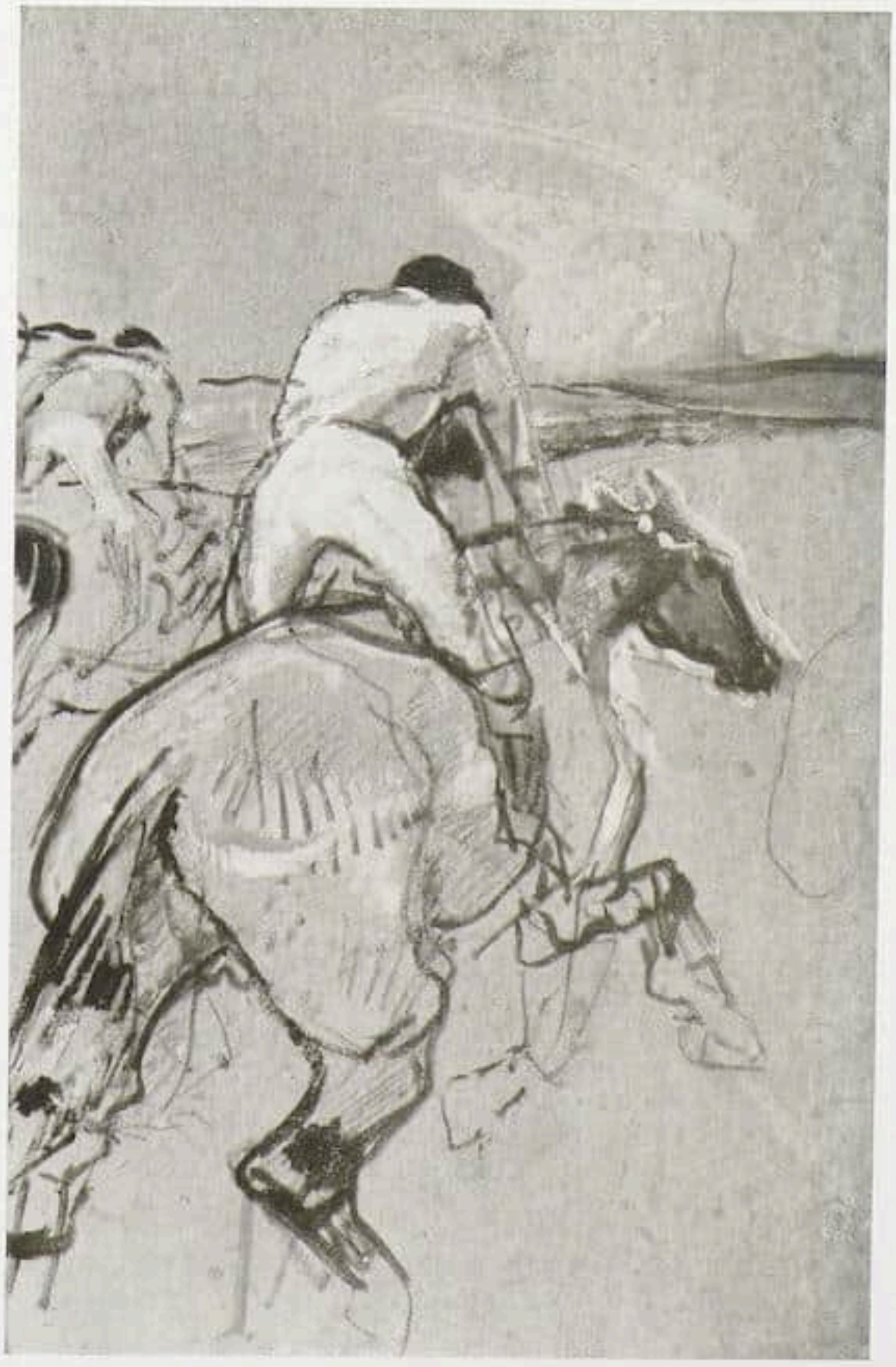
erfassung geben, so ist doch hier wenn irgendwo eine Betrachtungsweise nahegelegt und gerechtfertigt, die vom Menschlichen ausgeht und das Werk immer als Frucht eines tragisch getroffenen, schmerzhaft gebrochenen, doch desto eigenlauniger erregten und unerschöpflich inspirierten Lebens und Wesens begreift. Gotthard Jedlicka, dessen außerordentliches Buch über Lautrec der Verlag Bruno Cassirer unlängst vorgelegt hat, ist jedenfalls auf diesem Wege dazu gelangt, den Zauber der seltsamen und genialen Persönlichkeit so zu veranschaulichen, daß man unter dem bannenden Eindruck einer unmittelbaren Begegnung steht, und zugleich Tiefen und Schönheiten der künstlerischen Mitteilung zu erschließen, die wohl auch dem längst mit diesen Zeichnungen und Bildern bewundernd Vertrauten so noch nicht offenbar waren. Der eingehende, durch tausend Anekdoten und spitze Nebenzüge aufgehellte Lebensbericht — aus dem neben Lautrec auch alle die merkwürdigen Zeitgenossen hervortreten, mit denen er in nähere Berührung kam, Ateliergestalten und Kabarettgrößen, Helden des Velodroms und Literaten, besonders farbig aber die ganz kuriose Erscheinung seines Vaters — ist mit subtilen Ausführungen über die einzelnen Blätter und die besonders berücksichtigten Gemälde mehr lose durchflochten, als daß der innige Zusammenhang von Leben und Werk nun systematisch durch Formanalysen belegt und herausgearbeitet wäre. Die Einheit leuchtet gleichwohl ein, sie ergibt sich

H. de Toulouse-Lautrec Sitzende Frau. Pastell. 1897

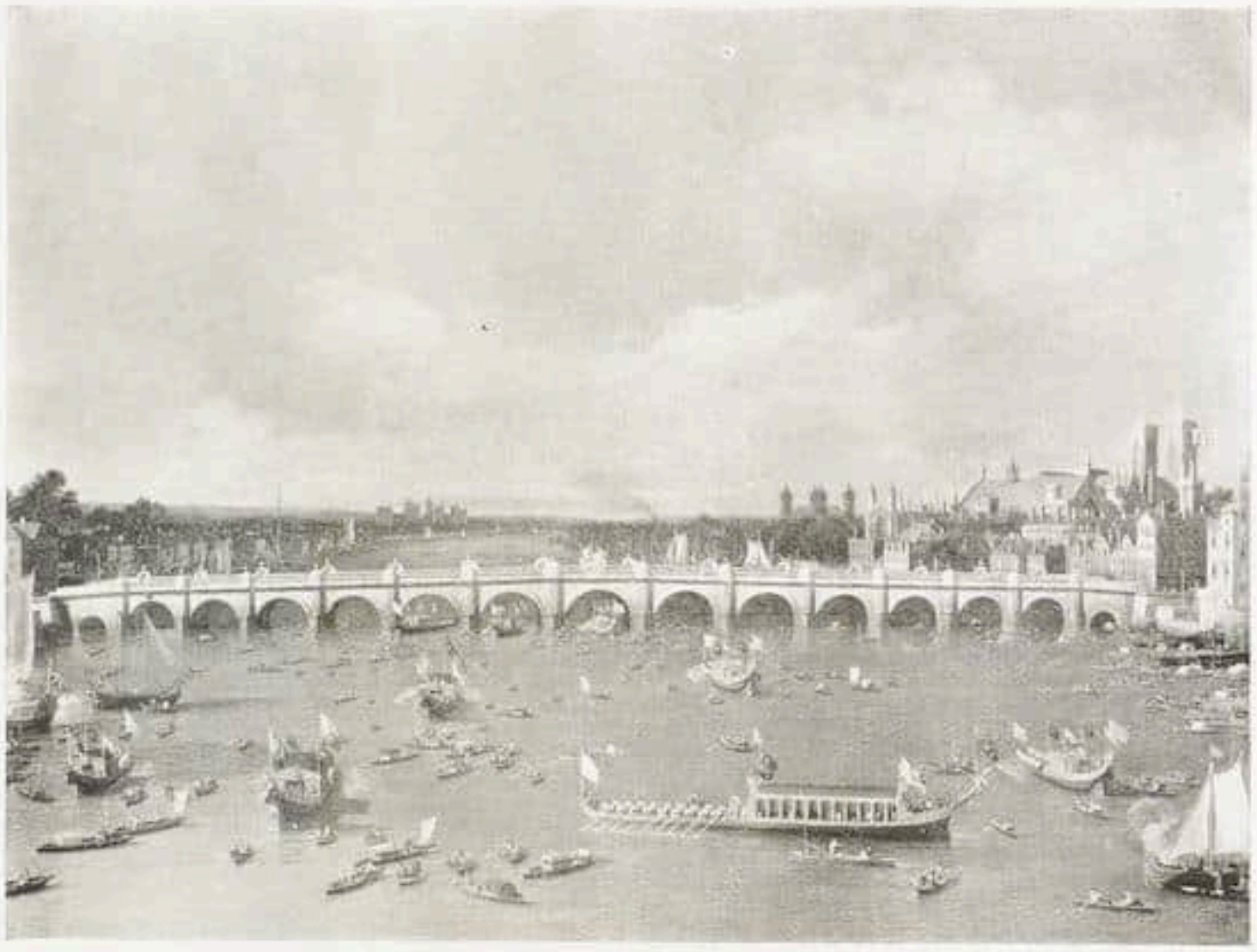
aus der Atemnähe des Verhältnisses, das einen der Verfasser hier zum Menschen, dort zu seinen Gestaltungen gewinnen läßt. Man empfängt Lautrec aus diesem nahen Verkehr mit seiner Güte, seinen Marotten, seinem Leid, seinem aphoristischen Geist und mit den verborgensten Zartheiten oder auch Hinterlisten seiner Kunst so wesenhaft, daß es kaum mehr einen Mangel des Buches bedeutet, nirgends so recht das Spezifische der Formensprache festzustellen, die seine Seiten in überaus zahlreichen, teilweise farbigen Abbildungen umfassend veranschaulichen.

Wie Jedlicka bereits aus Lautrecs Kindheitstagen Lebensdetails und kennzeichnende Aussprüche in solcher Fülle beibringen kann, daß Haus und Menschen wie von einem Dichter aufgerufen hinwachsen, wie er den schicksalhaften Doppelunfall des Knaben, der ihn zum Krüppel macht, vor Augen rückt, so legt er schon die eminent begabten Skizzen aus Schulheften vor, früheste Versuche eines »werdenden Malers«, wie er sich bald nennt. Die ersten Freunde treten auf, die Lehrer Princeteau, Bonnat, Cormon. Schon der Achtzehnjährige wendet sich zur Satire. Das Chat noir, soeben von Salis begründet, die Montmartrelokale, die Radrennbahn ziehen ihn an. Seine Empfindlich-

keit, sein Selbstspott wird in scharfen Worten vernehmlich. Lautrec gefällt sich im Unwahrscheinlichen, in verblüffenden Kurzbemerkungen. Seine leidenschaftliche Liebhaberei ist das Mixen von Bargetränken, sein verzweifelter Sport das Trockenrudern. Um diesen Zwerg von witziger Überlegenheit des Geistes und seltener Delikatesse des Herzens die Tänzerinnen, Chansonniers, Jockeys, Dichter, die er gezeichnet und gemalt hat, die Goulue, der Schlangenmensch Valentin, Yvette Guilbert, Tristan Bernard. Seine Arbeitsmethoden schildert Jedlicka, grenzt ihn ab gegen Degas, Beardsley, Rops, Daumier, Forain. Er geht auf seine Plakate ein, auf die Litho-Folgen, auf die Geheimnisse seines Monogramms. Lautrec malt die Freunde, die Frauen der öffentlichen Häuser. Ausbrüche von Verfolgungswahn, zwei Monate Heilanstalt, flüchtiges Zusammenraffen, Verfinsterung. Sterbensbereit fährt er zu den Eltern, verstummt immer tiefer, stirbt wissend. Noch um sein Begräbnis spukt die Narrheit des Vaters.



H. de Toulouse-Lautrec — Pferderennen. Aquarell über Lithographie. 1899



Antonio Canaletto, Themse und Westminster Bridge an Lord Mayors Tag. 1747
Aus der Canaletto-Ausstellung der Magnasco Society bei Spink & Son, London / Bes.: Duke of Buccleuch

RUNDSCHAU

NEUERWERBUNGEN DER BERLINER MUSEEN

Die Berliner Antiken-Sammlungen kauften für das Antiquarium ein Meisterwerk der griechischen Vasenmalerei. Es ist ein Glockenkrater der attischen Kunst, von rotfigurigem Stil, in jener Form, die man als »schönen Stil« bezeichnet. Dargestellt ist auf der Wandung des großen Mischkruges der Halbgott Herakles, der Pluto auf dem Rücken durch ein Wasser trägt. Fische geben das Wasser an. Göttergestalten scharen sich um die Mittelgruppe. Die Vase, die schon von Welcker behandelt worden ist, befand sich früher in der Sammlung Arthur Champernowne in England.

Für die islamische Kunstabteilung im Kaiser-Friedrich-Museum wurde ein kostbarer persischer Teppich des 16. Jahrhunderts erworben, und zwar aus Berliner Privatbesitz. Alte orientalische Teppiche von wirklicher Qualität kommen nur noch selten im Kunsthandel vor.

Der neuerworbene Berliner Teppich, den Kurt Erdmann in den »Berliner Museen« veröffentlicht, gehört zu einer Gattung, von der bisher weitere Exemplare kaum bekannt geworden sind. Es ist ein mehr als 3:2 m messendes Fragment eines Teppichs, der etwa 480:255 cm maß. Das Dekorationsmotiv ist ein System von Arabeskenranken innerhalb einer dreiteiligen Bordüre. Charakteristisch für den Teppich sind die groß gezeichneten, dunklen, bandartig breiten Ranken, die sich zu Figuren zusammenschließen oder in kräftiger Spiralschwingung einrollen, ferner die ungewöhnlich großen Arabeskenblätter sowie die symmetrisch angeordneten, verschiedenartigen Wolkenbänder. Der Teppich ist wohl in Nordwest- oder Mittelpersien im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts entstanden. Für die Datierung ist es von Bedeutung, daß sich ein charakteristisches Muster in einer 1539 bis 1543 datierten Miniatur in einem Bande der Gedichte des Nizami findet. Auf Teppiche wie den neuerworbenen geht übrigens die Dekoration von Teppichen zurück, die durchweg erst vom 17. Jahrhundert an entstanden sind und von denen auch das Berliner Schloßmuseum ein hervorragendes Stück besitzt. R.

KÖNIGSBERG

Als letzte Neuerwerbung der von Alfred Rhode mit viel Elan und kluger Kennerschaft geordneten und neu aufgebauten Königsberger Kunstsammlungen muß die »alte Bäuerin« der Paula Modersohn besonders erwähnt werden, weil es ein schöner Beweis für Mut und Weitblick eines jungen Direktors in der Provinz ist, ein derartiges Hauptwerk der deutschen jungen Kunst museal festzuhalten, während z. B. im Kronprinzenpalais in Berlin die Künstlerin immer noch unzulänglich vertreten ist. Trotzdem nimmt die Erkenntnis der historischen und künstlerischen Bedeutung einer Paula Modersohn täglich zu. Bremen, Hamburg, Han-

Antonio Canaletto — Warwick Castle
Aus der Canaletto-Ausstellung der Magnasco Society bei Spink & Son, London — Bes.: Earl of Warwick

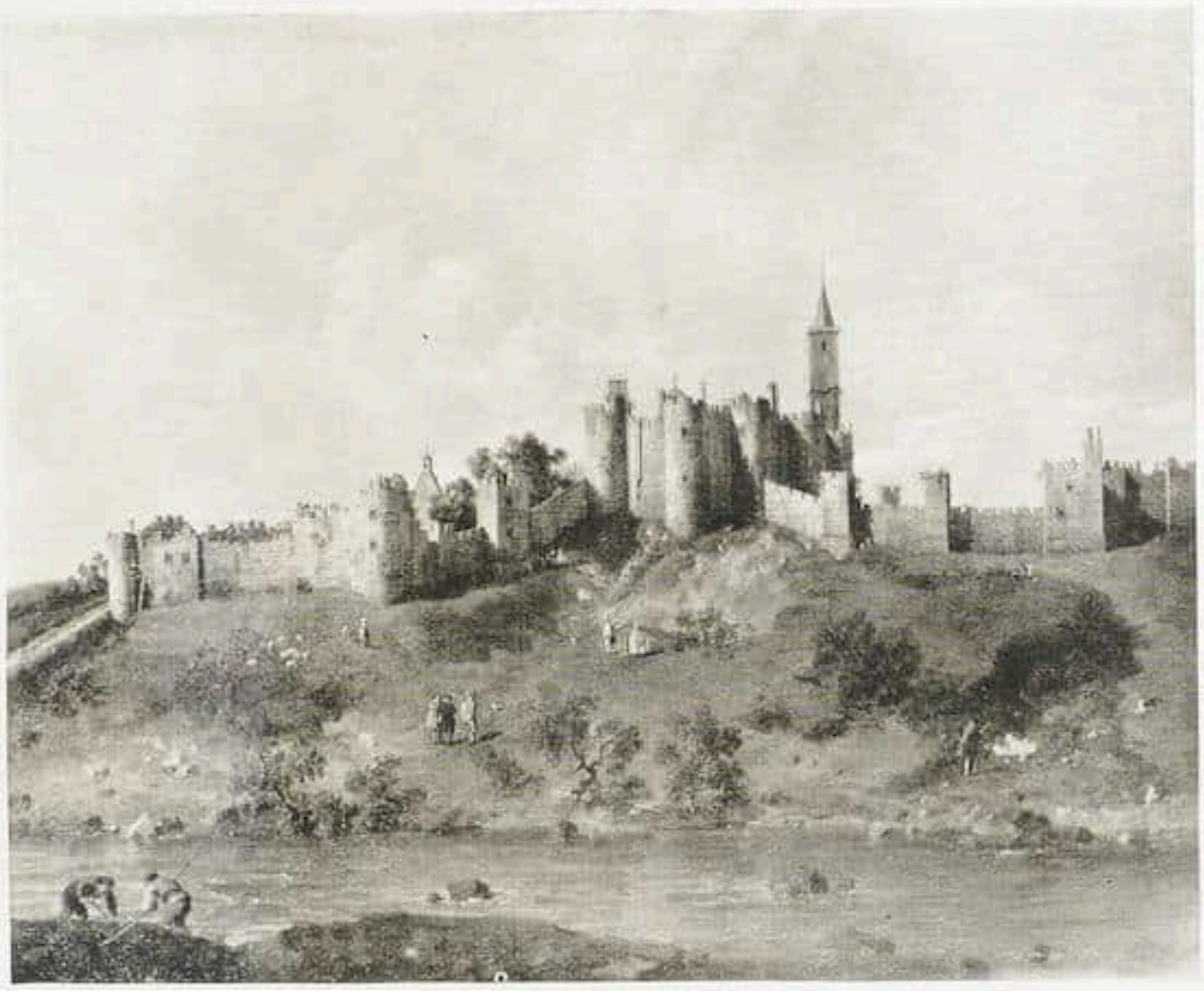
nover, Köln hüten museal das Vermächtnis, und erst kürzlich haben die Museen in Halle und Stettin Hauptwerke der Künstlerin erworben, deren Gedächtnisausstellung aus Anlaß des 25. Todesjahres (1932) eine Ehrenschuld der deutschen Kunstgeschichte bleibt. B.

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Die Canaletto-Ausstellung der Magnasco-Society / Französische Meister des 19. Jahrhunderts in den Lefèvre-Galleries / Alte Meister bei Colnaghi & Co. / Alte Meister bei Thos. Agnew & Sons

Die sechste jährliche Leihgabe-Ausstellung der Magnasco-Society, die unter der Leitung von Prof. Tancred Borenius und Colin Agnew steht, wird bei Messrs. Spink & Son abgehalten und enthält ausschließlich Werke des Venezianers Canaletto, der eng mit England verbunden ist: Erstens waren hauptsächlich viele Engländer unter seinen Gönnern (z. B. Joseph Smith, britischer Konsul in Venedig von 1740—1770), zum andern weilte der Künstler selbst von 1746—1755 in England. So bedeutet es keine Überraschung, daß Canaletto nirgends besser als in englischen Sammlungen vertreten ist, und auch nicht, daß er die zeitgenössische englische Malerei beeinflußt hat. In dieser Ausstellung sieht man ihn als Maler englischer Adelssitze (Warwick Castle, Badminton House, Alnwick Castle sind Werke aus dieser ihm neuen und ungewohnten Sphäre) und als Maler Londons und der Themse bei Westminster, wobei es überrascht, daß die warmen Töne und Stimmungen der Themse und der Londoner Häuser fast dieselben sind wie die der venezianischen Kanäle und Veduten, daß sich Canaletto aber gegenüber der ländlichen Atmosphäre plötzlich als ein Tonmaler par excellence erweist, als den man ihn bisher noch nicht gekannt hat. Wären derartige Konstruktionen nicht gar zu gewaltsam, könnte man ihn in dieser Hinsicht nicht ganz zu Unrecht als einen Vorläufer Corots ansprechen. Sehr verdienstlich der von Borenius eingeleitete Katalog der Ausstellung, der einen wesentlichen kunstgeschichtlichen Beitrag bedeutet.

In den Lefèvre-Galleries sieht man eine kleine Ausstellung »Meisterwerke französischer Maler des 19. Jahrhunderts«, die diese Bezeichnung vollauf verdient. Denn diese Gemälde von Degas, Cézanne, van Gogh, Renoir, Toulouse-Lautrec sind in Büchern über diese Maler beschrieben und reproduziert. Van Gogh ist vertreten als Porträtist und Blumenmaler mit »La Mousmée« und »Les Roses«, für welches Bild letzthin 560 000 Mark bezahlt wurden, das eine Fülle weißer und roter Rosen darstellt, gemalt mit all dem elementaren Schwung, dessen der Maler fähig war. Von Renoir wird gezeigt »La Femme aux Lilas«, »Dans les Roses« und »La Yole (La Seine à Asnières)«. Das erstgenannte Bild — ein Mädchen, einen Strauß Flieder an die Brust drückend — ist eine wahre Symphonie von Purpur, Blau und Karmoisin; das zweite, ein Porträt der Mme. Clapisson, zeigt eine Frau in blauem Kleid, die auf einer Bank vor Rosenbüschen sitzt. Der Garten mit seinen harmonischen Linien und der Abwechslung von Rasenflächen



Antonio Canaletto — Alnwick Castle. Ca. 1754

Aus der Canaletto-Ausstellung der Magnasco Society bei Spink & Son, London / Bes.: Duke of Northumberland

und Blumenbeeten bildet einen vorzüglichen Hintergrund für das vollendet und sorgsam gemalte Gesicht der Dame. Ein Pastell von Degas »Deux Danseuses«, Seurats »La Parade« und Cézannes »Les grosses pommes« — bemerkenswert durch die Qualität der Malerei — sind über dem Durchschnitt stehende Werke, deren jedes allein zum Besuch der Ausstellung auffordern müßte.

Eine Ausstellung Alter Meister bei Colnaghi & Co. umfaßt 21 Bilder von Meistern des späten 15. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts und bringt unter anderem auch Werke von Gainsborough, Guardi und Claude Lorrain. Besonders bemerkenswert »Die mystische Heirat der Hl. Katharina« von Moretto und des Joos van Cleve »Bacchus als Knabe«, der als nacktes Kind auf rotem Kissen gegen dunklen Hintergrund dargestellt ist.

Bei Thos. Agnew & Sons werden 23 Bilder gezeigt, unter andern auch Porträts von van Dyck, Gainsborough und Perroneau. Der »Männerkopf« und »Nicolas Rockox«, beide von van Dyck, weisen einen starken italienischen tizianesken Einfluß auf. Ein sehr charakteristischer Gainsborough ist das Bild von James Christie, dem Begründer der bekannten Auktionsfirma. Dies einfühlende Nachzeichnen von Gesichtszügen, wie es gerade auf diesem Bild bemerkbar ist, verhilft dem Porträtisten Gainsborough zu einer Sonderstellung in der englischen Schule.

H. Whitman

BERLINER AUSSTELLUNGEN

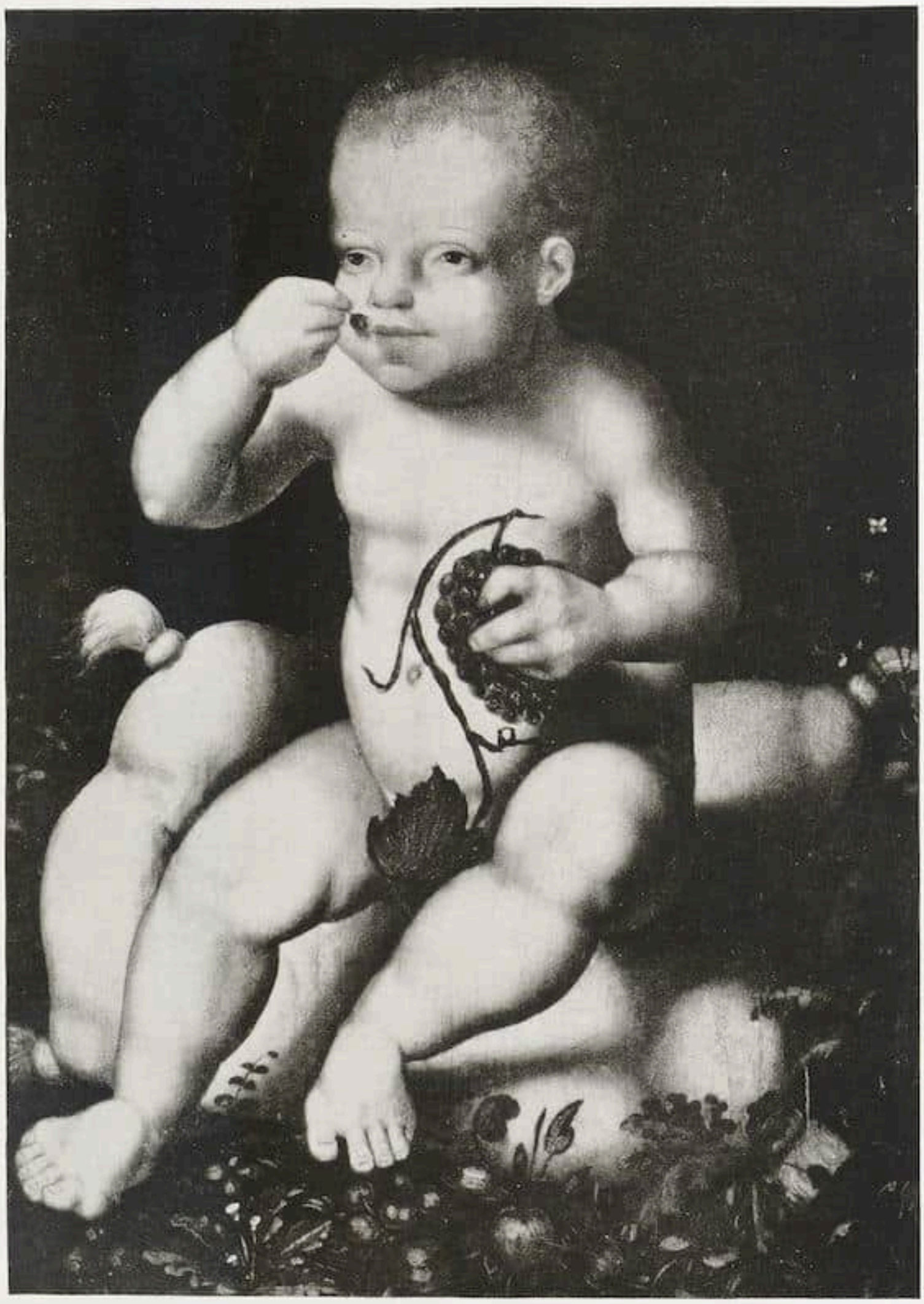
Ferienstimmung in den Salons, der auch der Verein Berliner Künstler mit einer Schau »Deutsche Städtebilder und Landschaften« thematisch wie dem Grade nach genügt. Nur Weniges hebt sich über die Ebene beiläufiger Naturabmalerei hinaus: ein allerdings herrliches und kaum bekanntes Walchenseestück Corinths, Hermann Hörners traumhaft glimmende Aquarelle aus Ulm und Schwäbisch-Gmünd, die Bilder von Max Kaus, Ernst Thoms, Lathegan, Koch-Zeuthen. Georg Schrimpfs bayrische Landschaften in ihrer transparenten Säuberlichkeit recht bestechend, aber doch gar zu puppig und blitzeblank. Zu den beigesellten Großphotos der Reichsbahn, welche das »schöne Deutschland« preisen sollen, muß gesagt werden, daß sie hinter den heute maßgebenden Kameraleistungen zurückbleiben und durch einseitige Bevorzugung der Baudenkmäler, zu denen die Reichsbahn auch den Berliner Dom rechnet, den Werbegedanken verbiegen.

In der Kunstkammer M. Wasservogel eine viel versprechende, weniger haltende Vorführung: »Ererbtes Talent«. Damit ist es nun so eine Sache. Die Kunstgeschichte kennt ein paar malbegabte Malersöhne, aber unendlich viel mehr malbegabte Nachkommen von Kaufleuten, Bauern, Medizinern, so daß man wenig Veranlassung hat, nun gerade das Talent der Malersöhne auf das der Väter zurückzuführen. Wenn sich künstlerische Begabung ver-

Moretto — Die mystische Vermählung der hl. Katharina

Aus der Alte Meister-Ausstellung bei P. und D. Colnaghi & Co., London

erbt, — wo ist sie bei den Kindern weitaus der meisten Künstler denn geblieben? Auch dürfte das Talent weder so spezifisch, noch überhaupt die entscheidende Voraussetzung der schöpferischen Leistung sein. Kurzum, es fehlt dem naheliegenden Begriff des ererbten Talents die rechte Deckung. Was nun hier an Belegfällen erscheint, ist kaum geeignet, ihn zu erhärten. Ja, Hitzberger junior gleicht in seinen Holzplastiken ganz dem Vater, ohne daß es gleich Talent sein muß, was da geerbt wurde. Dem Hans Kraus, sicher hier der Begabtesten einer, hat offenbar ein entfernter Verwandter namens Hofer Einiges vermacht. Andere Väter scheinen ihren Sprößling auf Pflichtteil gesetzt zu haben, und das ist nicht immer sehr viel. Bei Frau Annot, deren Begabung außer Zweifel steht, wird kein Geringerer als Menzel (!) verantwortlich gemacht, dessen Großnichte (!) sie ist. Was soll vollends die Tochter des Physikers Einstein hier mit ihren kitschigen Wachspüppchen? Ulfert Wilke, der Sohn des Simplizissimuszeichners, wäre auf seine graziösen Landschaften hin als Einziger in diesem Kreise zu benennen, der alle Bedingungen erfüllt. — Ein Wort noch zum Einführungsartikel des Katalogs: man ist ja allerlei gewöhnt an gedankenlosem Schwatz in solchen Gebrauchsanweisungen, — aber das hier von H. J. Jaretzki verzapfte Gestammel, dessen unfreiwillige Humore durch grammatische Liederlichkeiten etwas reichlich gewürzt sind, hätte man denn doch nicht drucken und zur Diskreditierung des Kunstbetriebs veröffentlichen dürfen. Wolfradt



Joos van Cleve — Bacchus als Kind

Aus der Alte Meister-Ausstellung bei P. und D. Colnaghi & Co., London

PAUL THIERSCH-GEDÄCHTNIS-AUSSTELLUNG

Der Hallesche Kunstverein erfüllt die Ehrenpflicht, das nachgelassene Werk des zu früh verstorbenen P. Thiersch zu zeigen, der Jahre hindurch entscheidend in Halle gewirkt, bevor er der Berufung an die Technische Hochschule in Hannover als Professor der Architektur folgte, die er praktisch aber nicht mehr erlebt hat. Thiersch war als Organisator der Halleschen Kunstgewerbeschule und als Begründer der dortigen Kunstwerkstätten während zehn Jahren eine durchaus europäische Erscheinung und er hat — vielleicht wie kein anderer — bewiesen, was eine künstlerische Persönlichkeit zu wirken vermag, wenn sie behördlicherseits die nötige Freiheit und Förderung findet. Besitzt Halle selbst auch nur drei ausgeführte Arbeiten von der Hand dieses hervorragenden Architekten (Cröllwitzer Brücke und Flughafen in Schkeuditz), so ist sein Geist doch durch die von ihm geschaffenen Institute tief in das Gemeinwesen eingedrungen, das sich nun dieses schönen Erbes würdig zeigen soll. Prof. Gerstenberg, der

Vorsitzende des Halleschen Kunstvereins, der den schön ausgestatteten Katalog dieser sehenswerten Sommerausstellung im Städtischen Museum einleitet, gibt einen klugen Überblick über den Werdegang des Künstlers und eine warmherzige Würdigung dieser einzigartigen, schöpferischen Persönlichkeit. B.

ANTWERPEN

Permeke

1929 ist ein Jahr der retrospektiven Ausstellungen. Nach Gustave de Smet, Gustave van de Woestyne und James Ensor widmete die Antwerpener Vereinigung »Kunst van Heden« ihren jährlichen Salon dem Werke von Constant Permeke. Die Bedeutung dieser Ausstellung kommt der von Ensor fast gleich. Eine ähnliche Erscheinung tut sich kund: Selbst diejenigen, welche die Kunst Permekes völlig zu kennen glaubten, hatten das Gefühl einer Offenbarung, der Offenbarung der gewaltigsten Malerfigur welche Belgien seit Ensor hervorgebracht hat. Permeke steht heute endgültig an der Spitze der Künstler seiner Generation. 42 Jahre alt, hat er schon eine ruhmreiche Laufbahn hinter sich. 150 Bilder, fast alle von großem Format, zeugten in dieser Ausstellung dafür. Dabei hatte der Mangel an Platz die Organisatoren genötigt, eine kleine Auswahl der Produktion des Meisters von Ostende zu treffen.

Am Ende des Krieges, während er in England lebte, begann Permeke, monumentale Figuren mit einem Höchstmaß an Ausdruck wiederzugeben. Er stellte Typen von Arbeitern, Fischern oder Bauern dar, deren individuelle Eigenschaften er vernachlässigt, um durch Mittel epischer, zugleich sehr realistischer und abstrakter Gestaltung zu wirken. Es gibt wohl heute keinen Künstler, den man mit Permeke vergleichen könnte. Vielleicht kann man ihm Rouault in Frankreich, Bernhard Hoetger in Deutschland zur Seite stellen.

Derselbe Salon enthielt, das erste Mal seit dem Kriege, eine Abteilung deutscher Gäste, von welchen Campendonk und Kandinsky sehr gut vertreten waren. Paul Klee und George Grosz hatten auch einige Bilder eingesandt. Was die anderen belgischen ausstellenden Künstler betrifft, so müssen die Werke von Floris Jespers, von Alice Frey, von Hubert Malfait und des Bildhauers Oscar Jespers hervorgehoben werden. Marlier.

BREMEN

Im Focke-Museum ist am 19. Juni eine Sonderausstellung bremischen Silbers eröffnet, die bis Ende Juli gezeigt wird. Es sind hier zum erstenmal fast alle bekannten Arbeiten des bremischen Goldschmiedeamtes, das von 1392—1861 bestand, vereinigt, mit Ausnahme im wesentlichen nur des in der Münchner Michaelshofkirche befindlichen Cosmas und Damianschreines. Die Veranstaltung zeigt, daß das Bremer Goldschmiedeamt zwar nie die Bedeutung etwa des Lübecker oder Hamburger Amtes erreicht hat, doch enthält dieser Gesamtüberblick eine überraschende Anzahl ausgezeichneter, zum größten Teil bisher unzugänglicher Arbeiten. Die Stärke der Ausstellung liegt durchaus in den Arbeiten des 17. und 18. Jahrhunderts und der Empirezeit, weil die mittelalterlichen Silberschätze der bremischen Kirchen meist in den Religionswirren des 16. Jahrhunderts und später fast ausnahmslos eingeschmolzen sind. Die Ausstellung umfaßt außer dem Besitz des Museums reiche Leihgaben aus staatlichem, kirchlichem und Privatbesitz und einige Arbeiten auswärtiger Museen. Ein Katalog der bremischen Goldschmiede, der bereits im Manuskript vorliegt und nach Schluß der Veranstaltung im Druck erscheinen soll, erfährt durch diese Ausstellung noch eine wesentliche Vervollkommnung. D.

ESSEN

Das Museum Folkwang veranstaltet eine Ausstellung »Garten und Blume in der bildenden Kunst« aus Anlaß der »Großen Ruhrländischen Gartenbauausstellung« (Gruga) in Essen. Aus dem vielseitigen Thema wird insbesondere die Darstellung des Garten- und Blumenbildes herausgestellt und durch eine Reihe moderner Garten- und Kleinplastiken ergänzt.

Auch aus dem wenig bekannten, aber reizvollen Gebiet der Illustration alter Pflanzenbücher, ist eine stattliche Reihe zu sehen, so daß ein geschlossener Überblick von den frühesten Zeiten der Pflanzenbücher am Ende des 15. Jahrhunderts bis über die Mitte des 19. Jahrhunderts hinaus gegeben wird. Als besonders wertvolle Bereicherung hierzu wird eine Sammlung chinesischer Farbenholzschnitte, die gleichfalls aus den Pflanzenbüchern dieses Landes stammen, gezeigt. h

MANNHEIM

»Badisches Kunstschaffen der Gegenwart« wird in der Kunsthalle in einer vorzüglich organisierten Ausstellung Dr. Hartlaubs auf eine Art Generalnenner gebracht. Die Auswahl, die für die Mitglieder der »Badischen Sezession« von eigener Jury (Freyhold, E. Heinrich, Kanoldt), für die übrigen Künstler durch Goebel, Dr. Hartlaub, Kanoldt, Scheibe, Dr. Tannenbaum besorgt wurde, ist mehr durch das behutsam (mit verschwindenden Ausnahmen) auf beträchtlicher Höhe gehaltene Gesamtniveau, als durch außerordentliche Überraschungen charakterisiert. Einzelne Namen, wie etwa Georg Scholz, werden vermißt. Dafür stellt sich unter dem Nachwuchs manch tüchtiges Talent heraus. So der hintergründige und feinfühlige Max Eichin, die ernsthafte zeichnerische Begabung des 23jährigen Walther Neu und, besonders auffallend durch die gelassene Transparenz seiner Typen aus dem Arbeiterstand, Hermann Sprauer, im herben und zartfühlenden Realis-

Paula Modersohn — Alte Bäuerin

Neuerwerbung des Königsberger Museums

mus seiner linearen Kunst ein echter Alemanne. Im Abstand etwa noch Kohle, Springer und der etwas ältere Wilfried Otto. Xaver Fuhr gehört ja jetzt schon zu den Arrivierten; die Wucht seiner hier gezeigten Kompositionen drängt nach neuen Wendungen seiner Kunst. Die junge Plastik wird in Baden neuerdings durch die drastische Sprache Chr. Volls vertreten, dem auch Paul Speck an gedrängter Kraft wenig nachgibt. Erich Kuhn und Adolf Abel leiten mit ihren zarteren Besonderheiten über zur Lyrik der älteren und jetzt noch dominierenden Meister, voran Albiker und Rickert, dann Edzard und Schließler, während der eigenwillige Hermann Geibel, der bodenverhaftete Schreyögg und der fast wie ein verspäteter Gotiker in Kleinplastik zeichnende R. Großmann jeder für sich stehen. Im Gemälde-Hauptsaal der »Sezession« vertritt der feingeistige E. R. Weiß, dem sich Erwin Heinrich und selbst Kanoldt zwanglos anschließen, typischer den Grundton der Gesamtschau als die nervigeren Dillinger und Hofer. Außerhalb dieser Gruppe trägt Annemarie Heinrich jenen Grundton in klarer Zartheit fort, sicherer allerdings in den Stilleben als in den Landschaften. Wenn man im übrigen die beherrschenden Eindrücke von Babbergers großen Wandbildern, die sich im Hauptraum imposant ausnehmen, über Troendles klassizistische Variante zu A. Hildebrands mit Rokokoschnörkeln durchwundenen Ländlichkeiten oder gar der aus dem Osten zugewanderten sinnlichen Eleganz eines Zabotin reichen sieht, ist schwer von einer badischen Gemeinsamkeit zu reden. Trotzdem ist die Schau für solche landschaftlich rassischen Untersuchungen eine wahre Fundgrube, so, wenn sich auf Grund verwandter Malweise ein Vergleich zwischen dem nordbadischen Typus Müller-Hufschmids und dem südbadischen J. Bissiers aufdrängt oder wenn der französisierende Farbklang des Pfälzers Stohner sich der zeichnerischen Wucht des Karlsruhers Hubbuch entgegenstellt. Erich Dürr

VENEDIG

Besucher Venedigs werden zur Zeit durch eine große Leihausstellung venezianischer Gemälde des 18. Jahrhunderts im Museo Correr überrascht. Zahlreiche Werke venezianischer Künstler sind nach langer Abwesenheit für kurze Wochen in ihre Heimat zurückgekehrt. Unter diesen befindet sich eines der Meisterwerke von Francesco Guardi, das venezianische Galakonzert zu Ehren des Großfür-

sten Paul und der Großfürstin Maria Feodorowna in der Sala dei Filarmonici zu Venedig 1782. Das Provinzialmuseum in Hannover hat die Ansicht der Piazza Navona von Pannini, die Dresdner Galerie mehrere Ansichten von Bellotto und den jungen Fahnenträger von Piazzetta beigetragen. Tiepolo ist durch Zeichnungen aus Stuttgart, Canaletto durch Gemälde aus dem Besitz des Königs von England und Zeichnungen aus der Sammlung Witt vertreten. Einen Beitrag zur Kulturgeschichte Venedigs im 18. Jahrhundert bieten viele bemerkenswerte kunstgewerbliche Arbeiten und Kostüme. h

★

KUNSTHISTORISCHES INSTITUT IN FLORENZ

In der Sitzung vom 11. Mai berichtete Senator Chiapelli über die vor kurzem im Chor von S. Francesco in Pistoja aufgedeckten Fresken von Puccio Capanna, einem Schüler Giottos. Vasari erwähnt diesen Meister im Zusammenhang mit seiner Vita des Giotto. Da wir, wie bei anderen Florentiner Meistern des Trecento, auch über wesentliche Punkte des Lebenswerkes des Puccio noch im unklaren sind, ist es lebhaft zu begrüßen, daß die obenerwähnten Pistojeser Fresken wieder von der sie bedeckenden Tüncheschicht befreit wurden. Einen Teil dieser Fresken kannte man seit den Jahren 1882—83, als zum erstenmal Versuche zur Freilegung des Freskenwerkes unternommen wurden, die den Besuchern Pistojas bekannt sein dürften. Heute sind nun noch zwölf weitere Kompartimente mit Darstellungen aus dem Leben des hl. Franz zu den früheren hinzugekommen. Die zeitliche Bestimmung der Fresken gewinnt einen Ausgangspunkt in einer am linken Pilaster des Triumphbogens auf der Evangelienseite eingemauerten Inschrift mit der Jahreszahl 1343. Eine Reihe stilistisch interessanter Beziehungen setzen das Werk mit den Fresken Giottos der Bardikapelle in S. Croce und den Fresken der Giottoschule in Assisi in Beziehung. Ein ähnliches Verhältnis läßt sich zwischen dem ebenfalls von Vasari Puccio zugeschriebenen »Noli me tangere« in der Kapella Strozzi in S. Trinità und den Fresken in der Arenakapelle zu Padua feststellen. Auf Puccio, dessen Name 1350 zum erstenmal im Register der Florentiner Malergilde vorkommt, bezieht sich ein Eintrag vom Jahre 1347 in den Rechnungsbüchern der Opera von S. Giovanni Fuorcivitas in Pistoja. Auch in einem im Jahre 1810 von Ciampi aufgefundenen, inzwischen wieder verlorengegangenen Dokument läßt sich die Tätigkeit Puccios in St. Francesco in Pistoja verfolgen. Puccio stand mit den verschiedensten Sienesischen Meistern der Zeit in Verbindung, die für die Bildung seines persönlichen Stiles von Bedeutung geworden sind. Vor allem Simone Martini und Pietro Lorenzetti, der im Jahre 1340 sein schönes Bild der Madonna mit Engeln (heute in den Uffizien) für jene gleiche Kirche von St. Francesco in Pistoja schuf, an deren Ausschmückung Puccio einen so wesentlichen Anteil erhalten sollte. Im Gegensatz zu Suida ist daran festzuhalten, daß die Madonna in der Sammlung Artand di Montor, welche die Signatur: »Puccius pinxit hoc opus Anno Dni 1350« trägt von Puccio stammt. Sie bietet die Möglichkeit, die Pistojeser Fresken demselben Meister zuzuweisen.

Herr Gronau behandelte eine größere Zahl von Briefen, die sich im Florentiner Staatsarchiv befinden und die von dem Herzog Francesco Maria II. für den Palast von Urbino bei Girolamo Campagna 1604 bestellte Statue des Herzogs Federigo von Montefeltre betreffen. Unter diesen Dokumenten steht an kunstgeschichtlicher Bedeutung ein Brief an erster Stelle, den der Bildhauer im Jahre 1605 an den Fürsten richtete und worin er ein ausführliches Verzeichnis der von ihm bis zu diesem Zeitpunkt ausgeführten Arbeiten gibt.

Herr Kriegbaum machte einen Brief aus dem Florentiner Staatsarchiv (Carteggio mediceo) bekannt, der 1564 aus Rom an Cosimo I. gerichtet ist. Aus ihm geht hervor, daß Michelangelo für den Kardinal Carpi den Entwurf zu einem Kristallgefäß ausgeführt hatte, das dieser dem König Phillip von Spanien zu schenken beabsichtigte. Das inzwischen fertiggestellte Gefäß, über dessen Verbleib wir heute nicht mehr unterrichtet sind, wurde mit anderen Kunstwerken dem Herzog angeboten.

Bodmer

EIN NEUES KUNSTHISTORISCHES INSTITUT

Als erste Universität Italiens hat Pisa ein größeres Kunsthistorisches Institut ins Leben gerufen. Dieses Institut ist in durchaus zweckentsprechender Weise mit dem Museo Civico in Verbindung gebracht worden, an das ein neuer Flügel angebaut wurde, der Bibliotheks- und Studienräume, die Zimmer der Direktion und einen größeren Vortragssaal beherbergt. Das Verdienst, dieses Werk trotz nicht geringer Schwierigkeiten durchgesetzt und zu einem erfreulichen Abschluß gebracht zu haben, gebührt in erster Linie Mario Salmi, der seit kurzer Zeit den kunsthistorischen Lehrstuhl der Universität Pisa bekleidet. Am 29. Mai fand in Anwesenheit der Behörden von Pisa, des Rektors der Universität und mehrere Vertreter fremder Institute die feierliche Einweihung statt. Dr. Bodmer überbrachte die Grüße des deutschen Kunsthistorischen Institutes in Florenz und wünschte dem Unternehmen, das ähnliche Ziele wie das ältere Florentiner Institut verfolgt, eine fruchtbare Entwicklung.

Den Grundstock der Bücherei bildet die dem Museum geschenkte, ungefähr 5000 Bände umfassende Bibliothek des früheren Museumsleiters Bellini, die durch zahlreiche Geschenke neuester Kunstliteratur vermehrt, ein sehr wertvolles Studienmaterial darstellt. d

KERAMIK-KONGRESS IN FAENZA

Seit dem Jahre 1928 veranstaltet das Internationale Keramik-Museum in Faenza unter Leitung des

Rudolf Belling Max Schmeling. Bronze

Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin / Kunsthalle Hamburg

Direktors der Keramischen Fachschule in Faenza, Dr. Gaetano Ballardini, alljährlich einen Kursus zur Geschichte der italienischen Keramik in Faenza, zu dem auch Vortragende aus dem Auslande eingeladen werden. In diesem Jahre sprachen R. L. Hobson über »die italienischen Majoliken des Britischen Museums«, F. R. Martin-Stockholm über den »Ursprung der Lustre-Technik in der Keramik«, der Unterzeichnete über »die italienischen Majoliken in den deutschen Museen«, ein Vortrag von Planiscig-Wien über »die italienischen Majoliken in den Museen und Privatsammlungen von Wien« mußte leider in letzter Stunde abgesagt werden.

Das Programm der Tagung, das sich über zwei Wochen hinzog, war außerordentlich reichhaltig und belehrend, sowohl über einzelne generelle Fragen, über die Beziehungen der keramischen Kunst Italiens zur Monumentalkunst, über technische Fragen und über die Geschichte einzelner Manufakturen vom 16. bis 18. Jahrhundert. Sonderausstellungen und Ausflüge in die für die Geschichte der Keramik so außerordentlich bedeutsame Umgebung von Faenza (Ravenna, Pesaro, Urbino, Forli) schlossen sich an.

Wir wünschen dem nächsten Kursus, der Anfang Juli 1930 in Faenza stattfinden wird, einen noch zahlreicheren Besuch auch ausländischer Forscher und Kenner.

Max Sauerlandt

WALLRAF-RICHARTZ-GESELLSCHAFT

Die Wallraf-Richartz-Gesellschaft, die sich durch ihre Zuschüsse zum Ankauf von Bildern und durch die Herausgabe kunsthistorischer Jahrbücher verdient gemacht hat, hat sich in ihrer Sitzung vom 24. Juni freiwillig aufgelöst, um den Weg frei zu machen für eine Sammlung aller am Kölner Kunstleben beteiligten Kräfte im Kölnischen Kunstverein. Über die Form dieser Vereinigung wird in einer baldigen Sitzung des Kunstvereins verhandelt werden; das von Dr. Walter Cohen herausgegebene Jahrbuch soll in veränderter Form als Jahrbuch der Kölner Museen weitererscheinen. Dr. Walter Cohen wurde der Dank der Gesellschaft ausgesprochen.

SAMMLER UND MARKT

EIN PERSISCHER SEIDENTEPPICH

Der kleine Katalog, der von der Firma Margraf & Co., Abt. Antiquitäten, die — wie bekannt — von den Herren Gustav Cramer, dem früheren Hofantiquar in Kassel, und Professor Dr. Hermann Schmitz, dem früheren Kustos des Berliner Schloßmuseums, vorbildlich geleitet wird, jüngst herausgegeben wurde, enthält auf S. 17 die Abbildung eines Teppichs, als dessen Entstehungsort die türkische Stadt Brussa angegeben wird. Der in drei Bahnen gewebte, nicht geknüpfte, Seidenteppich enthält ein farbiges Samtmuster auf Silbergrund, das aus zwei Medaillons innerhalb einer konzentrischen Komposition aus Blüten, Rosetten, Palmetten und lanzettförmigen Blättern in teils stilisierten, teils naturalistischen Bildungen besteht. Analoge Formen zeigt die Ornamentik der Borte, deren heller Silbergrund in harmonischem Kontrast zu dem warmen Grund des Teppichmusters steht. Die Ornamentmotive und der Silbergrund, die auch auf geknüpften persischen Teppichen zu finden sind, deuten ebenfalls auf eine Entstehung des Seidenteppichs in einer persischen Werkstatt hin. Persische Teppiche mit Medaillons sind sehr selten. Ein gutes Beispiel findet sich in der Sammlung Bardini in Florenz. Der Zufall will es, daß ein zweites Exemplar des hier besprochenen Teppichs vor zwei Jahren vom Metropolitan Museum erworben und unter der richtigen Zuschreibung im Bulletin, Oktober 1927, veröffentlicht wurde. Beide Stücke sollen aus der Türkenbeute der Schlacht bei Wien von 1683 stammen. Sie sollen dem Kurfürsten von Sachsen als Teile der Beute zugefallen sein und sind jetzt aus sächsischem Besitz veräußert worden. Charakteristika der ornamentalen Details wie die Form der Blätter machen es wahrscheinlich, daß die beiden Stücke ans Ende des 16. Jahrhunderts zu datieren sind, etwa in die Zeit Abbas des Großen, der seine Residenz nach Ispahan verlegte und dort auch Teppichwebereien errichten ließ. In einer dieser Werkstätten könnten diese beiden Seidenbrokatteppiche gewebt worden sein. S.

DIE SAMMLUNG FIGDOR

Der für den österreichischen Staat unrühmliche Streit um die Sammlung Figdor hat durch Vergleich sein Ende gefunden. Das Denkmalschutzgesetz, das die Ausfuhr von Kunstwerken verbot und sich in erster Linie gegen die Sammlung Figdor richtete, hatte nur dann einen Sinn, wenn es der österreichischen Regierung eine Handhabe bot, die Sammlung der Öffentlichkeit zugänglich machen zu können. Aber sowohl vor wie nach der Annahme des Gesetzes sind zahllosse Gelegenheiten verpaßt worden, die Sammlung Figdor für den österreichischen Staat zu gewinnen. Kein Wunder, daß sich nach dem Ableben Dr. Albert Figdors, die Erben zu einem Verkauf der Sammlung entschlossen. Es ist hier nicht die Stelle, zu untersuchen, wen die Schuld trifft, eine Schenkung der Sammlung Figdor an den österreichischen Staat, später einen Verkauf verhindert zu haben. Als man sich nicht mehr zu helfen wußte, erließ man die »Lex Figdor«, stellte die Sammlung unter Denkmalsschutz und verhinderte ihre Ausfuhr.
Nach dem langen Hin und Her der Prozesse und Verhandlungen war der Verkauf der Sammlung an die Berliner Kunsthändler Nebehay und Heilbronner ein kluger Schachzug der Figdorschen Erben, der Frau des Bürgermeisters von Heidelberg und ihres Gatten, der jetzige Vergleich die einzig mögliche glückliche Lösung. Sie hat dazu geführt, daß ein Teil der Sammlung, der ein anschauliches Bild ihres bisherigen Bestandes bietet, nicht nur Wien erhalten, sondern dem österreichischen Staate als Geschenk überlassen wird. Pflicht der österreichischen Kunstverwaltung ist es selbstverständlich, dafür zu sorgen, daß die geschenkten Kunstwerke möglichst ungeteilt als Figdor-Sammlung — analog der Berliner Sammlung Simon — zusammenbleiben und dauernd öffentlich zugänglich gemacht werden. Zu den dem österreichischen Staate zufallenden Werken gehören die gotischen Möbel österreichischer Herkunft, die österreichischen Gemälde und Skulpturen, die gotischen Glasfenster, keramische Arbeiten, Instrumente und Werkzeuge aus Österreich. Dazu kommen die Viennensien mit ihrer umfangreichen Miniaturensammlung, die voraussichtlich an die Wiener städtischen Sammlungen fallen werden. Insgesamt sollen von der etwa 4000—5000 Gegenstände umfassenden Sammlung etwa 1/400 Objekte in Österreich verbleiben. Dagegen wird der übrige Teil der Sammlung durch mehrere Versteigerungen, die Ereignisse höchster Bedeutung für den internationalen Kunstmarkt sein werden, wahrscheinlich in Wien veräußert. Die Gemälde und Tapisserien, Goldschmiedearbeiten und Bronzen, Elfenbeine und Majoliken, die Stoffe und Lederarbeiten, Skulpturen und Möbel, unter denen noch viele unbekannte Stücke schlummern, trotzdem die Sammlung von vielen Kennern durchsucht wurde und schon manches Werk aus der Literatur bekannt ist, bergen, abgesehen von ihrem Handelswert, noch viele Probleme kunstgeschichtlicher und künstlerischer Art. S.

JACQUES ROSENTHAL

Am 15. Juli feierte der Nestor des deutschen Kunstantiquariats Jacques Rosenthal in München in geistiger und körperlicher Frische seinen 75. Geburtstag. Alle seine Verdienste aufzuzählen, verbietet der Raum. Ungewöhnliche Einfühlungsgabe und umfassendes Wissen paaren sich in der Person dieses Mannes mit Schaffensfreude, Fleiß und Beharrlichkeit. Bereits in jungen Jahren legte er in Deutschland und Paris den Grund zu seinen aus-

Gewebter Seidenteppich (460 : 260 cm) Persien, um 1600

Ausgestellt bei Margraf & Co., Abteilung Antiquitäten, Berlin

gedehnten Kenntnissen auf dem Gebiet der Handschriftenkunde, der Miniaturmalerei und der Frühdrucke, welche ihn bald befähigten, auf diesem Gebiet eine starke Tätigkeit zu entfalten. Im Jahre 1895 gründet er nach Zeiten gemeinsamer Arbeit mit seinem älteren Bruder Ludwig Rosenthal eine eigene Firma, deren Stil durch die starke Betonung der wissenschaftlichen Durcharbeitung der einzelnen Objekte bis dahin in Deutschland noch nicht vertreten war und bald den Weltruf des Hauses vertiefte. Unmöglich zu sagen, welche Werke durch seine Firma in den Besitz von Bibliotheken und Sammlern übergegangen sind. Zahlreich sind die Publikationen, die auf Anregungen Rosenthals zurückgehen. Zwei Kataloge mit vorzüglichen Beschreibungen von mehr als 3000 Inkunabeln, 1900 und 1905 erschienen, dienen noch heute als mustergültiges und wichtiges Nachschlagewerk. Eine eigene wissenschaftliche Zeitschrift vermittelt seit Jahren die wichtigsten Ereignisse des Kunstantiquariats der Sammler- und Gelehrtenwelt. Wichtige bibliographische Bücher schließen sich an, so die vielbändige Ergänzung Reichlings zu dem grundlegenden Repertorium der Frühdrucke von Ludwig Rain und das Werk über »die deutschen Buchdrucker des 15. Jahrhunderts im Auslande« von Konrad Haebler, das er durch Notizen wesentlich unterstützt hat. Trotz seines vorgerückten Alters schafft er unermüdlich an seinem Lebenswerk weiter, dessen hoher Ruf zum großen Teil auf seiner persönlichen Leistung gegründet ist. S.

BERLIN

Vom 3.—8. Juni hat der Antiquar Martin Breslauer zusammen mit der Firma Leo Liepmannssohn Antiquariat den zweiten Teil der bedeutenden Musikbibliothek Wolffheim versteigert. Hatte der erste Teil im vergangenen Jahr schon weit über die Fachkreise hinaus berechtigtes Aufsehen erregt, so waren diesmal nicht nur aus Deutschland, sondern auch aus Amerika, Schweden, Frankreich usw. Sammler und Institutsleiter herbeigekommen, um aus der überreichen Fülle, von der die beiden Katalogbände als bibliographisch unschätzbares Quellenwerk auch der Zukunft Kunde geben werden, sich begehrenswertes für ihre Bibliotheken zu sichern. Es gelangten diesmal vor allem Handschriften und Autographen, Musikgeschichte und Ästhetik, Originalpartituren und Stimmbücher, zum Verkauf und gingen fast restlos fort. Unter den Käufern sind neben den öffentlichen deutschen Fachinstituten und Privatsammlern wie Paul Hirsch, Frankfurt a. M., und die Musikbibliothek Peters, Leipzig, als Händler vor allem Gottschalk, Berlin, Henning Oppermann, Basel und R. Legouix, Paris zu nennen. Der Gesamterlös betrug diesmal wie beim ersten Teil eine Viertelmillion Reichsmark. F. H.

LONDON

Bei der Versteigerung von 30 Bildern aus dem Besitz des Viscount d'Abernoon am 28. Juni bei Christie erzielte den höchsten Preis Sir Josuah Reynolds »The Mob-Cap«, das Bild eines nackten Kindes auf weißem Kissen, nämlich 6000 Guineen (Vickers Brothers). »Judge Dunning and his Sister«, ebenfalls von Reynolds brachte 3800 Guineen. Für ein Bild aus der Nähe Botticellis, Madonna, Jesuskind und ein Engel, wurden 920 Guineen bezahlt. Eine andere Madonna, von Mainardi, erreichte 1900 Guineen. David Teniers »Violinspieler« erzielte 546 Guineen. Ein A. van der Meer kam bis auf 1700 Guineen. H. W.

GRECO IN STRASSBURG

Das Kunstmuseum von Straßburg besitzt ein Marienbild des Greco, das jetzt von einem Pariser Malerrestaurator, Robert de Saint-Clair gereinigt worden ist. Dabei enthüllten sich die Eigenhändigkeit und Schönheit des Werkes und sogar eine Signatur Grecos, in griechischen Lettern. Es läßt sich der mittleren Zeit des zum Spanier gewordenen griechischen Tizianschülers zuweisen; das zweite Exemplar dieses Madonnen-Brustbildes, das im Prado in Madrid hängt, ist offenbar nur Wiederholung. Die Geschichte des Bildes ist interessant genug: das Straßburger Museum, das bei der Beschießung von 1870 so gut wie zerstört worden war, dankt seinen heutigen Besitz fast ausschließlich den Erwerbungen Wilhelm Bodes, in den Jahren 1890 bis 1895. Der Berliner Museumsdirektor kaufte damals sehr viel bei Sir Charles Robinson in London, und das kleine Marienbild Grecos bekam er dabei sozusagen als Zugabe. Das Straßburger Erwerbungsinventar nennt als Einkaufspreis 300 M. R.

ROTTERDAM

Der große Saal des Rotterdamer Rathauses ist mit Kolossalgemälden des holländischen Malers Thorn Prikker geschmückt. Diese sehr modernen Gemälde sind seit dem Tage ihrer Aufstellung Gegenstand zahlreicher Angriffe gewesen. Sie waren denn schließlich auch von Erfolg gekrönt. Der Bürgermeister gibt bekannt, daß die Gemälde entfernt und bis auf gelegene Zeit (?) in einem Lagerhaus verwahrt werden sollen. Die holländischen Blätter stellen mit Befremden diesen Schildbürgerstreich fest, aber dabei bleibt es denn auch. Die holländischen Künstler selber rühren keinen Finger für ihren gekränkten Kollegen, was bezeugt, wie wenig beliebt in Holland der nach Deutschland ausgewanderte Thorn Prikker ist.

Das Rotterdamer Boymansmuseum, dessen Unzulänglichkeit erwiesen war, wird durch einen Neubau ersetzt werden. Dieser kommt an der Witte de Withstraße zu stehen. Das neue Gebäude wird dreimal soviel Aufhängeraum umfassen als das alte. Es sollen hier auch Erzeugnisse des Kunstgewerbes zur Aufstellung kommen. Auch wird man einen Saal zum Studium der Graphik bereit stellen. F. M. H.

MITTELALTERLICHE PLASTIK ITALIENS

VON WERNER RICHARD DEUSCH

Die beinahe ausschließliche Verwendung des Holzes für das italienische Kultbild während des 12. und der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, an dessen Stelle nur in Verona und den nördlichen Küstenlanden Marmor oder ein feinkörniger, marmorähnlicher Stein Verwendung fand, trägt nicht zuletzt Schuld an der Spärlichkeit des erhaltenen Materials, das außerdem, soweit es sich nicht um Reliefbildnerei in Stein oder Marmor, sondern um freiplastische Kult- und Andachtsbilder handelt, nur so lückenhaft bekannt und bearbeitet ist, daß es sich lohnt, Einzelstücke von bedeutendem künstlerischen Wert zu publizieren und ihnen ihren Platz innerhalb der Gesamtentwicklung anzuweisen.

Die beiden hervorragenden Stücke der Sammlung Adolphe Stoclet in Brüssel, die wir hier bekannt machen, stammen zwar aus zwei völlig getrennten und in ihrem Charakter ganz verschiedenen Kunstkreisen, bezeichnen aber deutlich die Stilstufe der italienischen Plastik am Übergang vom 12. zum 13. Jahrhundert. Das erste ist eine thronende Madonna mit dem säugenden Kinde, die aus der Sammlung Stroganoff stammt und von Muñoz[1] als veronesische Arbeit des 12. Jahrhunderts bezeichnet wurde. Die 73 cm hohe Figur aus istrischem Marmor stellt den Typus der auf Lukas XI, 27 und apokryphe Evangelien zurückgehenden, seit dem 8. Jahrhundert im Osten heimischen und im Westen nur in seltenen Exemplaren bekannten Galaktotrophusa[2] dar und gehört zu einer Gruppe beinahe identischer Gnadenbilder, deren bekanntestes im Dom zu Aquileja (Höhe 70 cm) seit 1224 quellenmäßig nachweisbar ist[3]. Ein weiteres Exemplar (Höhe 78,5 cm) befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin[4], während die 67 cm hohe marmorne Madonna im bischöflichen Palast in Verona, die Kieslinger[5] vermutungsweise mit der von ihm publizierten, demselben Kreis angehörenden stehenden Muttergottes identifizieren zu können glaubte, eine, wie bereits Swoboda richtig bemerkte, späte, wahrscheinlich erst im 15. Jahrhundert entstandene Wiederholung dieses berühmten Gnadenbildes darstellt.

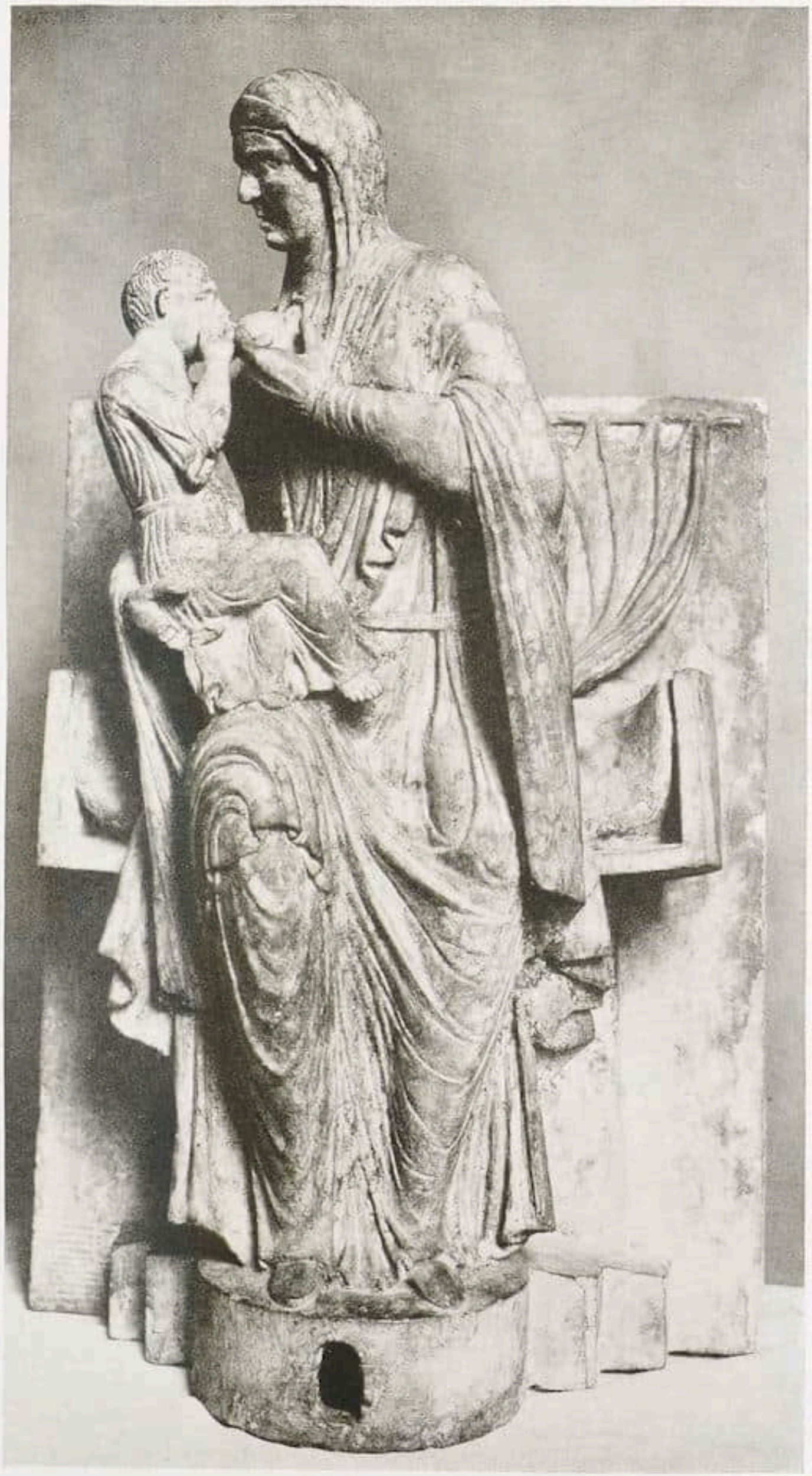
Die rundplastisch gearbeitete Gestalt der Muttergottes sitzt auf einer mit einem Kissen belegten Bank, von deren rechteckiger Rückenlehne ein Tuch über das Polsterkissen herabhängt. In der Betonung des rechten Beines und dem Entgleiten des linken, vor allem jedoch in der jähen Bewegung des Oberkörpers nach links, um dem auf dem rechten Knie mit übergeschlagenen Beinen sitzenden Kind die Brust zu reichen, während der Kopf aufmerksam diesem Vorgang folgt, sind deutliche Ansätze einer Kontrapostierung der Figur vorhanden. Der freie Ausgleich dieser Bewegungen wird jedoch erstickt in dem Bestreben, die dynamische Kräftebewegung in die Fläche zurückzudämmen, und die Reliefwirkung der streng um eine Senkrechte komponierten Figurengruppe zu wahren. Das Kind wird so stark zurückgedrängt, daß es mit dem linken Arm der Mutter in eine Fläche zu liegen kommt, der Kopf Mariä ist beinahe ins Profil gerückt und die schweren, harten, unmateriellen und selbständig ohne engere Bezugnahme auf die Körpermodellierung bearbeiteten, beinahe schalenhaft wirkenden Falten der Gewänder unterstreichen, besonders in ihrer flächenhaften Schichtung an

[1] Muñoz, Pièces de choix de la collection du comte Grégoire Stroganoff, II, 113 f. Rome 1911.
[2] Die für den Westen wichtigen Typen der Muttergottes am übersichtlichsten zusammengestellt bei Baum, Romanische Marienbilder im Schweizerischen Landesmuseum, in »Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde«, N. F. XVII, 215ff., 1925.
[3] Swoboda, in Lanckoronski-Niemann-Swoboda, Der Dom zu Aquileja, 119 ff. Wien 1906.
[4] Wulff, Altchristliche und mittelalterliche Bildwerke II, 31 f. Berlin 1911.
[5] Kieslinger, Eine veronesische Madonnenstatue des Ducento. In »Pantheon« I, 87 ff.

Thronende Madonna — Verona, um 1210—20
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

der unteren Partie, diesen dekorativen, an die Reliefplastik gemahnenden Zug, der diesem Stücke in hohem Maße eigen ist. Demgegenüber wirkt die Berliner Figur ausgeglichener, freier und gemäßigter. Obwohl auch sie vollkommen auf Vorderansicht berechnet und in der Fläche zurückgehalten erscheint, wird die nicht so sehr betonte Wendung des Oberkörpers nach links durch das Vorstoßen der Knie nach rechts völlig ausgewogen, räumlich wahrscheinlicher gemacht durch die frei vom Körper senkrecht fallenden Gewandfalten über beiden Armen. Weich umschmeicheln die Falten den Körper der Muttergottes, umspielen in dünnem zarten Gefältel ihre Glieder, verwachsen mit der Gestalt, der sie Modellierung verleihen. Der Körper gewinnt Wärme, Lebendigkeit und Lebensraum, ist von sanfter Bewegung durchschwungen und rhythmisch ausgewogen.

Im Gestaltlichen wie in charakteristischen äußeren Einzelheiten zeigt sowohl die Brüsseler wie die Berliner Figur weitgehende Übereinstimmungen mit der Madonna im Dom zu Aquileja und es kann kein Zweifel bestehen, daß die beiden hier be-



Thronende Madonna — Verona, gegen 1200

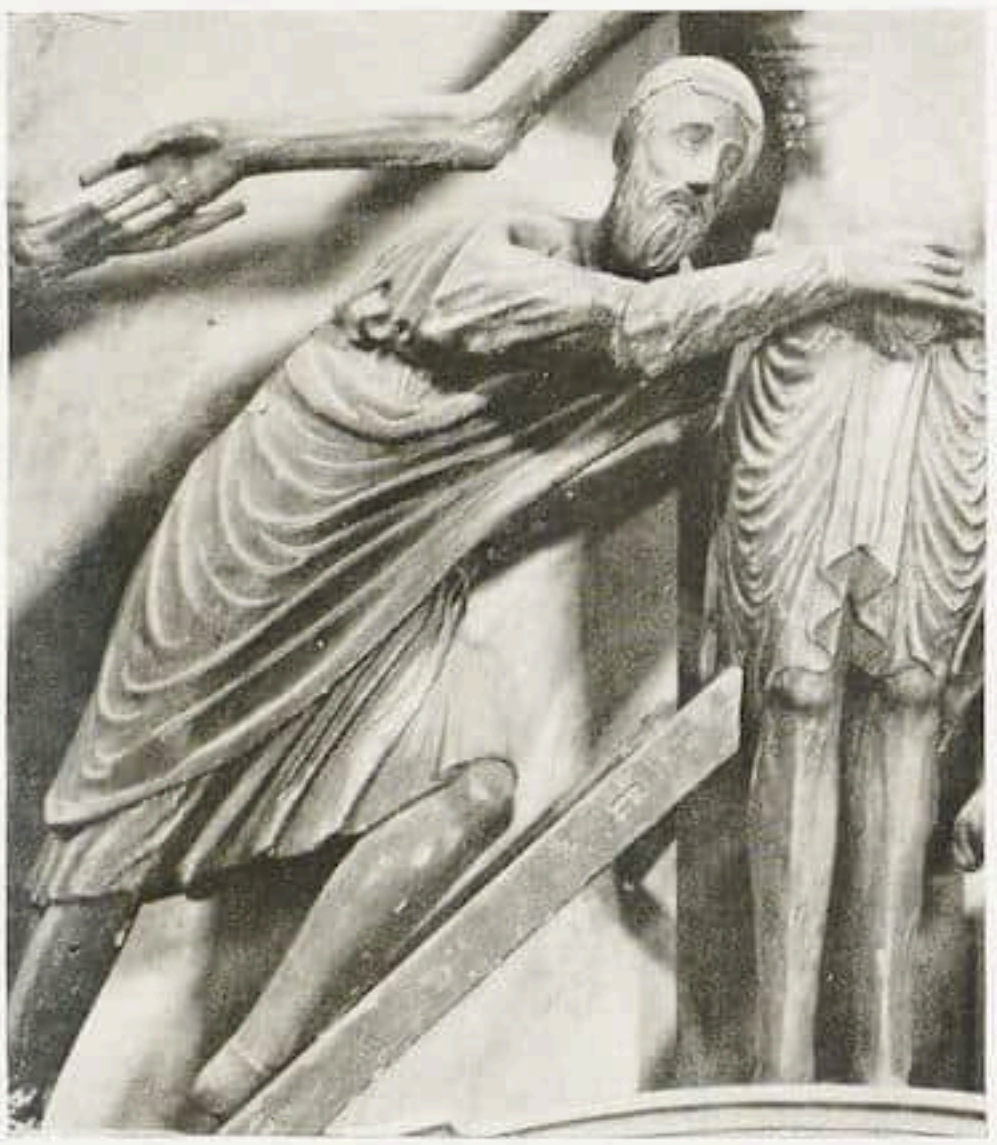
Brüssel, Sammlung Adolphe Stoclet

Joseph von Arimathia aus einer Kreuzabnahmegruppe — Mittelitalien, um 1250
Brüssel, Sammlung Adolphe Stoclet

sprochenen Werke entweder auf das Exemplar in Aquileja selbst zurückgehen oder daß alle drei Bildwerke, wie natürlich auch das später entstandene in Verona, sich von einem gemeinsamen Urbild ableiten. Die Möglichkeit, daß die Brüsseler Madonna nach der Berliner gearbeitet wurde, also nur eine handwerkliche Wiederholung darstellte, ist nicht nur wegen ihrer ganz spezifischen und einheitlichen stilistischen Gesamtwirkung, sondern auch wegen durchaus origineller darstellungsmäßiger Verschiedenheiten von der Hand zu weisen. Sie bezeichnet, wie die Madonna im Dom zu Aquileja, gegenüber der Berliner Skulptur eine frühere Entwicklungsstufe, die etwa der des Taufbeckens in San Giovanni in Fonte in Verona gleichzustellen ist, während die Berliner Figur in ihrer Faltengebung und der betonten Kontrapostierung Einflüsse der französischen Plastik verrät, die sie etwa eine Generation später entstanden sein lassen. Die Stoclet-Madonna läßt noch deutlich eine Befangenheit in der Tradition des 12. Jahrhunderts erkennen, wenngleich sie ans äußerste Ende dieser Periode gerückt werden muß. Ihr gegenüber repräsentieren die schwingenden Gewandsäume und die rhythmische Ausgewogenheit der Berliner Madonna den internationalen Stil des frühen Ducento, wie er sich sowohl in französischen wie süddeutschen Arbeiten dieser Zeit darbietet.

Das zweite, hier zur Besprechung stehende Stück der Sammlung Stoclet stellt, wie ein Vergleich mit den Kreuzabnahmegruppen in Tivoli, Volterra[1] und im ehemaligen Musée van Stolk in Haarlem[2] ohne weiteres erkennen läßt, Joseph von Arimathia aus einer Gruppe der Kreuzabnahme dar, deren übrige Figuren bisher nicht zu ermitteln waren. Der 146 cm hohen Gestalt aus Nußbaumholz mit Spuren alter Polychromie fehlen die beiden Füße und der wie bei den Figuren in Tivoli einst angebolzte rechte Unterarm, während der linke Arm unterhalb der Schulter abgebrochen ist. Diese Beschädigungen vermögen jedoch den starken künstlerischen Eindruck der Figur in keiner Weise zu beeinträchtigen; die ganz außerordentliche Qualität dieses Stückes spricht deutlich aus der zwingend nach oben drängenden Bewegung, der Intensität der dynamischen Kraft, der sicheren Behandlung der Gewandfalten und dem herrlichen Kopf. Direkte Schulzusammenhänge mit den andern Josephsgestalten in Tivoli und Haarlem

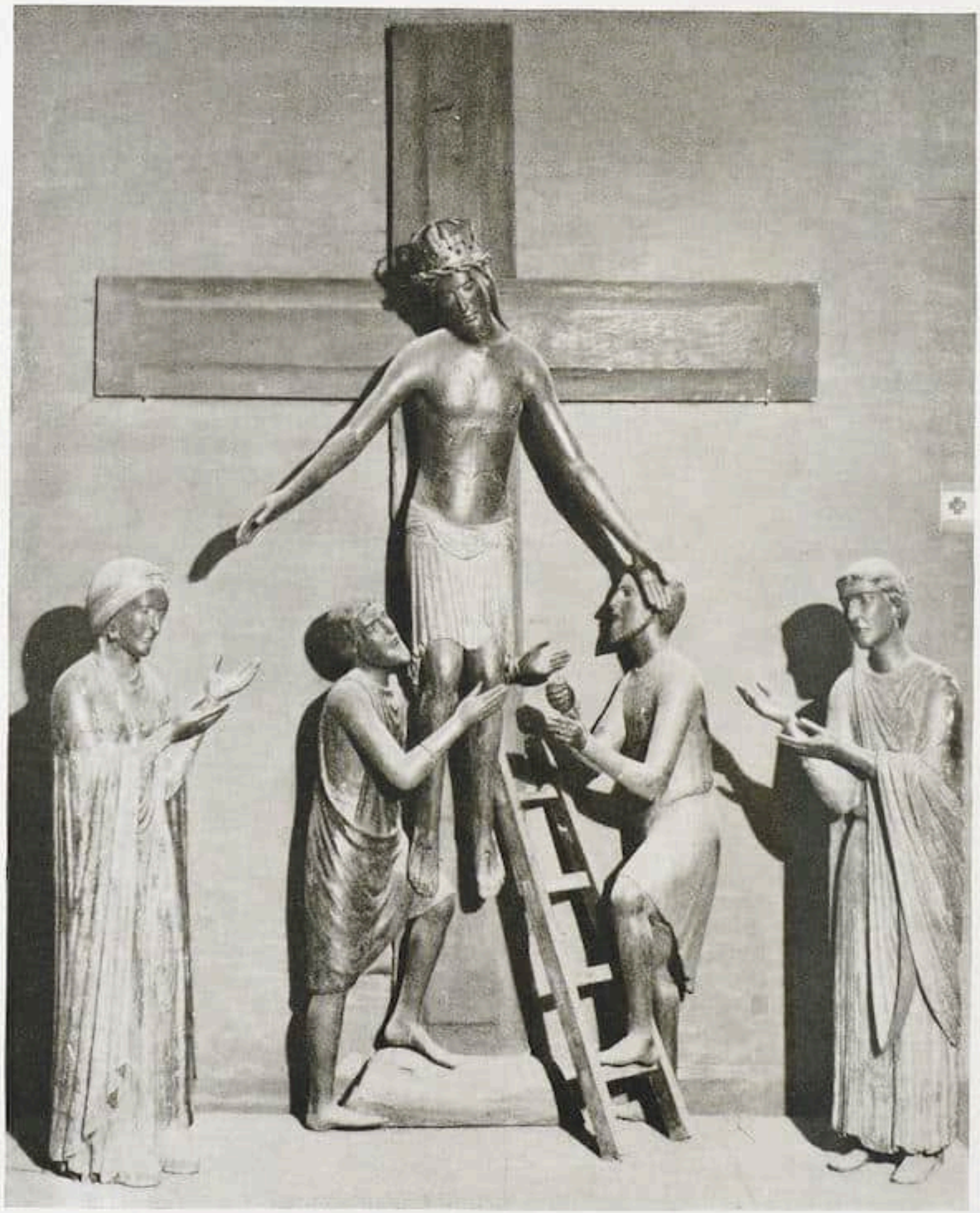
[1] Hermanin, La deposizione di Tivoli. In »Dedalo« II, 79ff., 1921.
[2] R. van Marle, Sculture in legno italiane del sec. XIII in Olandia. In »Rassegna d'arte« VI, 203ff., 1919. — Musée van Stolk, Vente à Amsterdam les 8 et 9 mai 1928, Nr. 2, Taf. 2.



Joseph von Arimathia. Ausschnitt aus der Kreuzabnahmegruppe im Dom zu Volterra

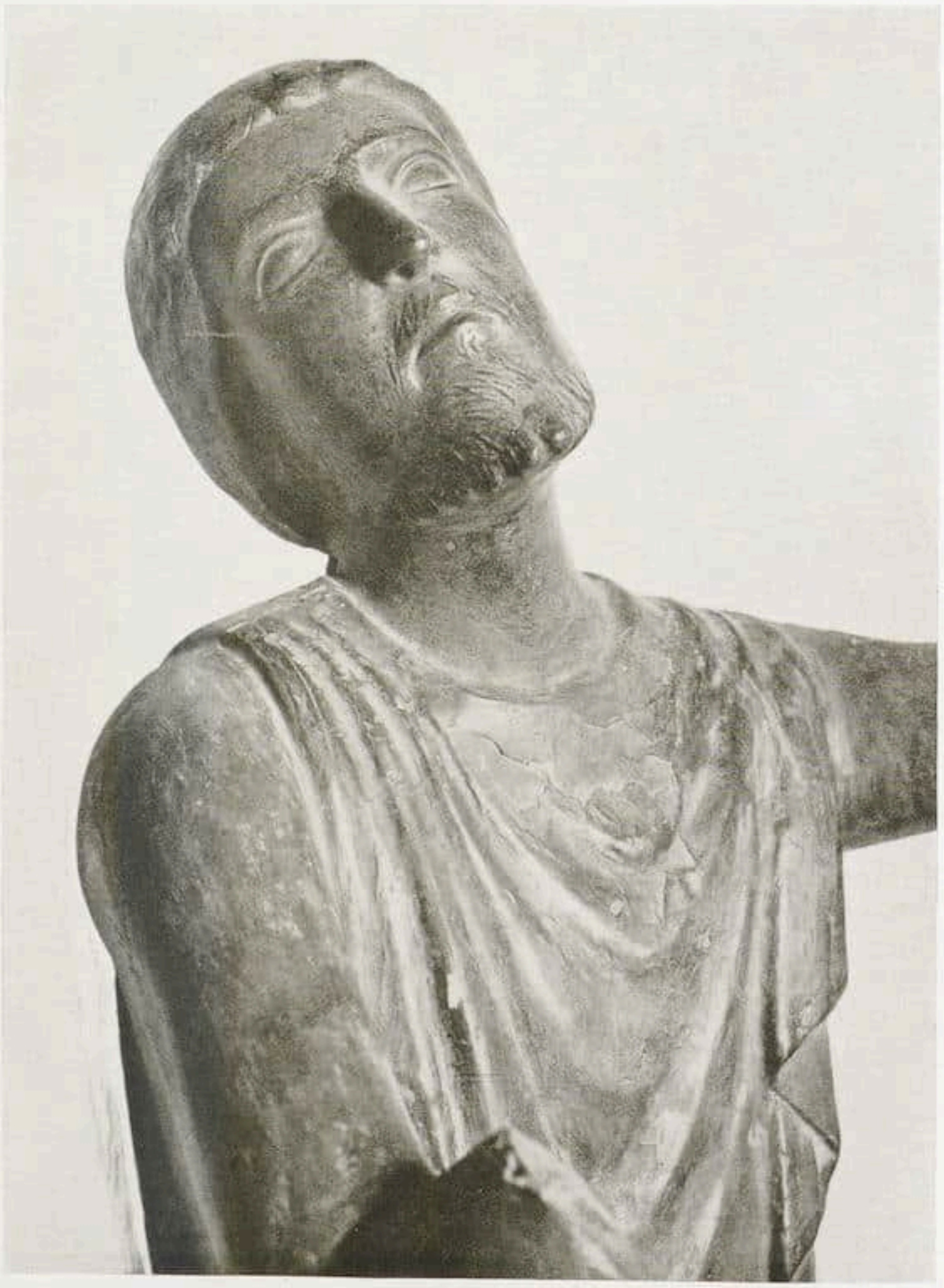
— daß es sich um eine solche handelt, beweist die weite Tunika, die Joseph auf allen Kreuzabnahmen, vor allem auch den der gleichzeitigen Miniaturen, trägt, während sein Helfer Nikodemus jeweils nur mit einem langen, einfach gegürteten Gewand bekleidet ist[1] — sind aus vielen Einzelheiten ersichtlich, so der Gesamthaltung, der starken Ähnlichkeit der Köpfe und der Behandlung der in einem weiten Bogen über die Brust fallenden Gewandsäume. Andererseits sind charakteristische Unterschiede nicht zu übersehen: Die Bewegung, in Tivoli noch ziemlich gehemmt und starr, beginnt fließender und aufstrebender zu werden, der Kopf sinkt weit zurück und bildet einen rhythmischen Ausgleich zu dem nach vorn gehobenen linken Bein. Vor allem aber verwächst das Gewand mit dem Körper, unterstreichen die organisch von der linken Hüfte zum rechten Oberschenkel in parallel laufenden Kurven gezeichneten Falten die Bewegung, während sie in Tivoli noch beinahe wie eine Schale den Körper umschließen. Diese Ausgeglichenheit in Körper und Gewand erscheint am weitesten fortgeschritten in dem spätesten Werk, der Kreuzabnahme in Volterra. Wie hingegossen spannt sich in einem straffen Bogen der Körper des Joseph vom Erdboden zu den Hüften Christi. Hier zeigt es sich am deutlichsten, daß die ikonographisch auf ein und denselben Typus zurückgehenden Figuren eine zeitliche Entwicklung aufweisen, die nicht einfach aus dem Unterschied der Meisterhände erklärt werden kann. Die Gruppe in Tivoli ist zweifellos die früheste und von Hermanin mit Recht in das erste oder zweite Jahr-

[1] Auf die Bedeutung der Kreuzabnahmegruppe als Kultbild innerhalb der Entwicklung der mittelalterlichen Plastik Italiens und auf weiteres, in diesen Zusammenhang gehörendes Material werde ich an anderer Stelle eingehen. — Zur Ikonographie der Kreuzabnahme vgl. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'évangile usw., Paris 1916, 467ff., und Rampendahl, Die Ikonographie der Kreuzabnahme vom 9. bis 16. Jahrhundert, Dissertation, Berlin 1916, vor allem jedoch R. van Marle, De iconographie der afneming van het kruis tot het eind der 14de eeuw, in »Gildeboek« 1925, 33 u. 101 ff., der als Einziger die besondere Bedeutung der monumentalen Kreuzabnahmegruppen erkannt hat.



Kreuzabnahmegruppe — Mittelitalien, Anfang 13. Jahrhundert
Tivoli, Kathedrale

zehnt des Ducento datiert, während das Werk in Volterra, abgesehen von den Gestalten der Maria und des Johannes, die im 14. Jahrhundert nachgearbeitet wurden, ganz deutlich gotische Einflüsse, die in Mittelitalien gegen 1220 erstmals zu spüren sind (Maria und Johannes einer Kreuzigung, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Nr. 8001 und 8002), verrät. Das Werk der Sammlung Stoclet bezeichnet etwa die Mitte und dürfte um 1230 anzusetzen sein; es zeigt für das Gebiet Mittelitaliens die gleiche Entwicklungsstufe wie für den Veroneser Kreis die Berliner Madonna. Die Gruppe der Sammlung Stolk wird etwa um dieselbe Zeit entstanden sein, doch weist sie so starke Züge von handwerklicher Abhängigkeit auf, daß ihr innerhalb der Entwicklung der Kreuzabnahmegruppen keinerlei größere Bedeutung zukommt.



Joseph von Arimathia — Detail aus der Kreuzabnahmegruppe in Tivoli

JAN VAN EYCKS ALTAR AUS YPERN

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Durch die Van Eyck-Literatur gespenstert der Flügelaltar aus St. Martin, aus Ypern. Wäre er verschollen, so würde von ihm mit höchster Ehrfurcht gesprochen und sein Verlust tief beklagt werden. Denn er ist durch mehrere Stimmen aus dem 16. Jahrhundert, besonders durch die Beschreibung von Van Vaernewyck, einwandfrei beglaubigt als ein Hauptwerk Jan van Eycks. Nun ist er aber da, befand sich bis vor kurzem im Besitz einer Löwener Familie. Den Eindruck, den er 1902 auf der denkwürdigen Ausstellung in Brügge machte, entsprach keineswegs den mit Fug hoch gespannten Erwartungen. Die »Kenner« konnten sich bei seinem Anblicke mit den »Schriftgelehrten« nicht einig werden und suchten sich zu helfen, so gut es gehen wollte, indem sie von völliger Übermalung, von Kopie und selbst von Fälschung sprachen.

Seit einigen Monaten steht das Triptychon in Berlin, ist gereinigt worden und kann unter den günstigsten Bedingungen geprüft werden. An der Untersuchung hat sich mit Eifer namentlich der belgische Kunstgelehrte G. Hulin de Loo beteiligt.

Mein Urteil kann ich nicht ohne Mühe formulieren, zumal der Altar einerseits von verfälschenden Zutaten befreit, andererseits aber aufs neue ergänzt worden ist. Der fremdartige Stifterkopf, nach Malweise und Barttracht aus der Zeit um 1600, verschwand bei der jüngsten Reinigung, und darunter kam ein Kopf im Stile Jan van Eycks zum Vorschein, jedoch nur im Umriß, in Resten des ursprünglichen Bestandes. Er ist »restauriert« worden in einem mir nicht kontrollierbaren Grad und bietet der Stilkritik keine verläßliche Aussage. Anders die Madonna, das Kind, das Bauwerk, der landschaftliche Grund im Mittelfelde sowie der blaue Brokatmantel des Stifters. Diese Teile sind im wesentlichen rein und erscheinen unfertig.

Nach der ältesten Beschreibung soll Jan van Eyck wenigstens die Flügel unvollendet hinterlassen haben. Der Augenschein bestätigt diesen Bericht und belehrt uns aber auch, daß die Mitteltafel keinesfalls, wie man sonst auch über den Kunstwert denken mag, jene Dichtigkeit, jenes Email, jenen Formenreichtum, jene Schärfe der akzentuierenden Zeichnung, jenes Helldunkel, jene glühende Leuchtkraft zeigt, also die Eigenschaften, die wir aus allen übrigen Schöpfungen des Meisters kennen.

Die Qualität des Malwerks ist ungleich und geht stufenweise abwärts. Namentlich die Innenflügel sehen flüchtig und sorglos angelegt aus.

Nehmen wir an, daß der Altar unvollendet geblieben ist, weil der Meister mitten in der Arbeit durch den Tod abgerufen wurde, so können wir für wahrscheinlich halten, daß Schüler kräftig mitgearbeitet haben. Vielleicht war Jan van Eyck krank und zog mit geschwächter Schaffenskraft Hilfe heran, um das Werk noch zum Abschluß zu bringen. Vielleicht war der Altar bei seinem Ableben in einem Zustand offenbarer Unfertigkeit, und der Auftraggeber ließ ihn durch die Schüler bis zu einem Punkte leidlicher Geschlossenheit fortführen.

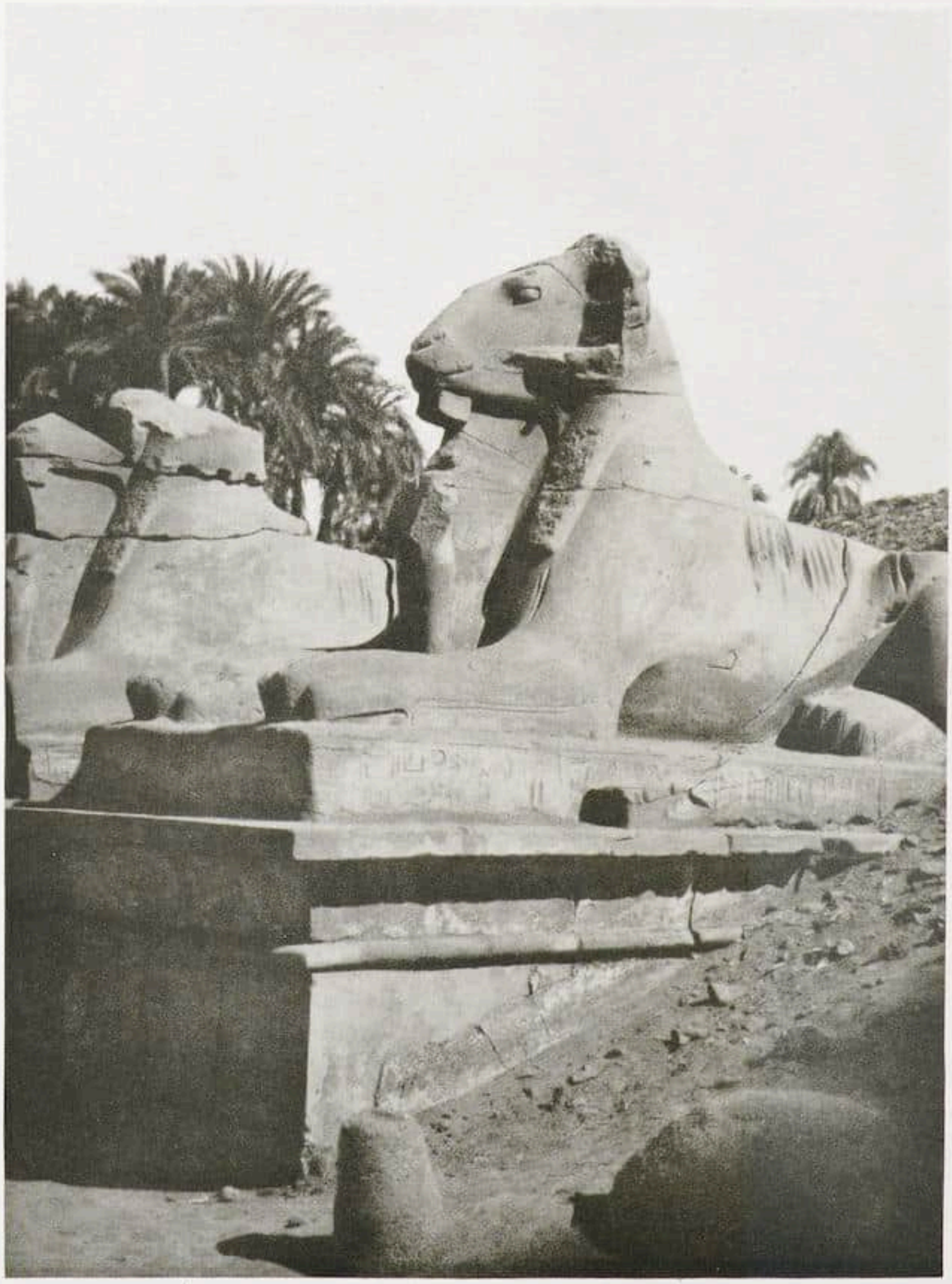
In der Regel tat der Meister das Erste und das Letzte, während seine Gehilfen in der mittleren Phase der Ausführung eingriffen. Der Meister überging am Ende und bedeckte den Farbenauftrag der Schüler und verlieh der Oberfläche Glanz und Leben. Ist Jan van Eyck in diesem Falle nicht mehr dazu gekommen, das Letzte zu tun, so mag in der ungewöhnlichen Erscheinung etwas von der sonst immanenten Hilfsleistung zutage liegen.

Einigen werden sich alle Beurteiler darüber, daß der Altar, wie er vor uns steht, identisch ist mit dem von Van Vaernewyck beschriebenen, daß er von Jan van Eyck an-

Jan van Eyck Madonna von Ypern (Mittelstück des Triptychons)
Bes.: Galerie Rochlitz, Berlin

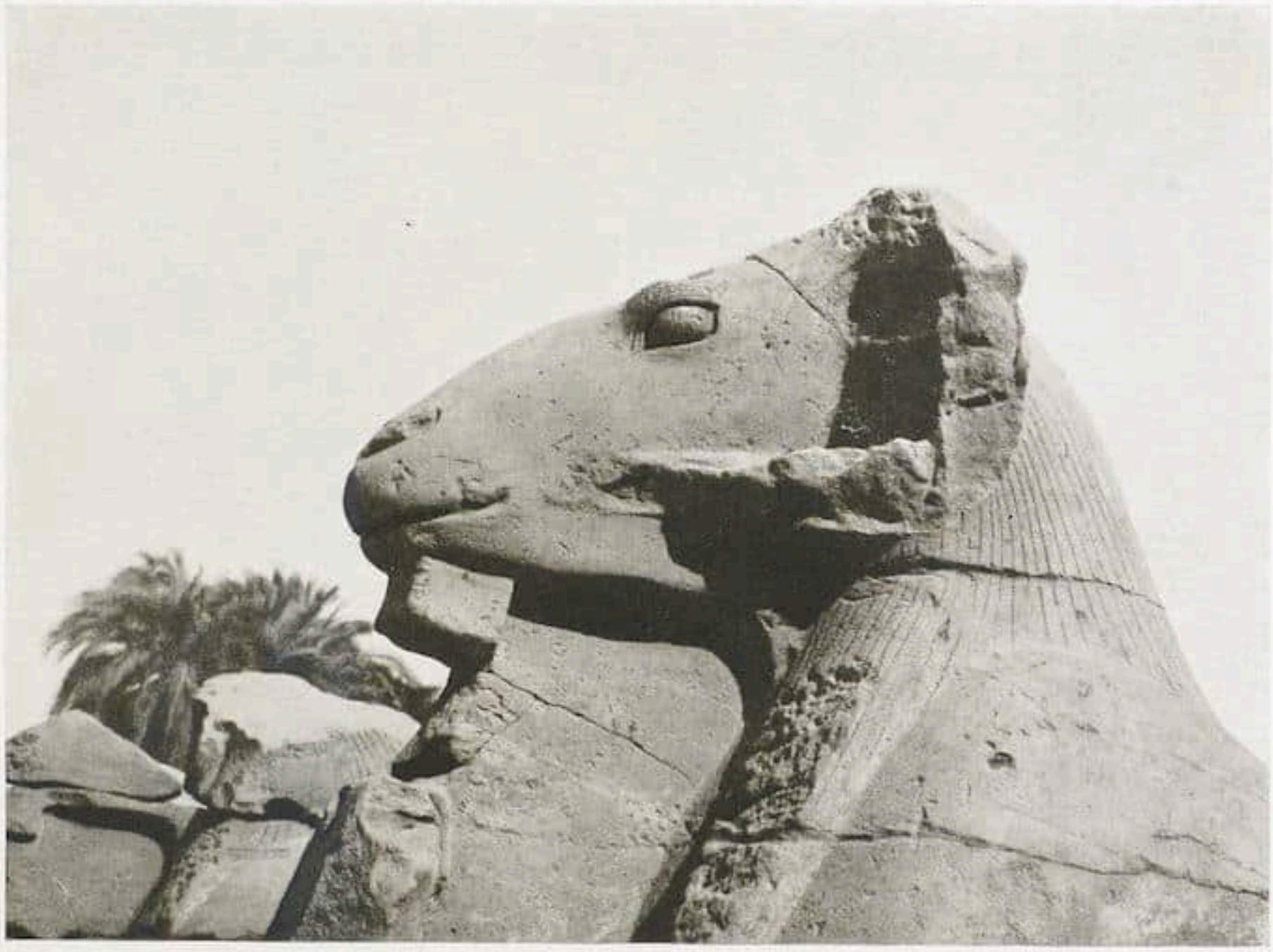
gelegt und bis zu einem schwer feststellbaren Punkt ausgeführt worden ist, daß ein ehrwürdiges, für die Geschichte der niederländischen Kunst aufschlußreiches Monument damit erhalten ist, das uns den ungewohnten Einblick in den Produktionshergang gewährt.

Hoffentlich wird das Triptychon in einer öffentlichen Kunstsammlung dem Studium bequem zugänglich, aber nicht, ohne daß es nochmals radikal von allen Zutaten befreit worden wäre.



Karnak

Sphinxallee



Karnak

Widdersphinx

DIE WIDDERSPHINXE VON KARNAK

Vorbemerkung des Herausgebers. Die Verfasserin der nachfolgenden Anmerkung, die ihren Sinn durch die beigegebenen hervorragenden Abbildungen erhärtet, ist als Malerin und besonders durch ihre Teppiche innerhalb der modernen deutschen Kunst nicht mehr unbekannt. Sie war Schülerin des verstorbenen Paul Thiersch und von Ehmke und richtete 1920 an der Halleschen Kunstgewerbeschule die Werkstätte für Handweberei ein, der sie fünf Jahre vorstand. Ausstellungen ihrer Bildteppiche veranstalteten das Lübecker Museum und der Verein für junge Kunst in Oldenburg.

Ich hatte sie bisher nur in ganz kleinen Abbildungen gesehen, immer nur die ganze Reihe dieser zerbröckelten Tierleiber und davor den Grundriß eines Tempels. Als ich dann aber davor stand, wurden sie mir zum starken Erlebnis. Ich lief die ganze Reihe hinunter und fand wirklich ein, zwei, drei, vier fast erhaltene Köpfe. Ich spürte es unter dem Stein zucken, es waren wirkliche Tiere. Ob sie schliefen? Sie sahen mich, sie schwiegen, sie waren tief versunken. Aber sie waren mir gut und hatten die Gesichter von edlen Menschen. Ich spürte, daß sie sehr weise waren, und das sie mir etwas zu sagen hätten. Ich tastete das Gesicht ab. Man konnte etwas spüren in den Fingerspitzen. Wie sollte ich es benennen? Ich fragte, was macht es, daß das Tier lebt und Auge und Mund sind doch nur wie mit einem Messer hineingeschnitten. Er mußte etwas gewußt haben über das Tier, er, der es hier vollendet hatte. Etwas über die Seele des Tieres, die zwischen der Form liegt, über der Form. Ich dachte an Franz Marc. Er wußte etwas von dieser Seele, die wir vergaßen. Und ich sah sich eine Brücke breiten von jenen verfallenen Jahrhunderten zu unserer Arbeit.

JOHANNA SCHÜTZ-WOLFF

Ballsaal I. Klasse — Photo: Norddeutscher Lloyd, Bremen

EIN MODERNER OZEANDAMPFER

VON HERBERT KLINKHARDT

Die Würdigung eines modernen Ozeanriesen, wie es die »Bremen« des Norddeutschen Lloyd ist, nach der künstlerischen und geschmacklichen Seite hin, wird namentlich dann, wenn man die Hauptansichtsräume, also die der 1. Klasse, betrachtet, bald zur Frage führen müssen, ob es deutscher (ev. europäischer) oder amerikanischer Geschmack ist, der sich da ausdrückt. Ich glaube, daß jeder bald zur Überzeugung gelangt, daß diese Räume, hauptsächlich für das amerikanische Reisepublikum bestimmt, auch seinen Geschmack kennzeichnen. Diese Flucht von Aufenthaltsräumen, Ballsaal, Speisesaal, Bibliothek, Schreibzimmer, Ladenstraße, Halle, Rauchsalon und Wintergarten, für die bis auf die letzten beiden Prof. Breuhaus-Düsseldorf verantwortlich zeichnet, sind Luxusräume allererster Ordnung und eingerichtet mit allem erdenklichen Komfort. Freilich liegt der Luxus hier nicht so sehr am Dekorativen, obgleich dies genügend durch die Reliefplastiken und Supraporten Waldschmidts, die Gobelinmalereien Ulla v. Boths (Serenissimus jagt), die Seetiermosaiken Maria Mays, die keramische Wandverkleidung mit Malereien Willy Geigers und anderes mehr zur Geltung kommt, sondern vor allem an der ausgesuchten Qualität der Materialien, Marmor und Bronze, verschiedenartigen Hölzern (Palisander, Ebenholz, Markassar, Zitrone, Zeder usw.), Leder und Schleiflack in allen Farben usf., die zur Ausschmückung Verwendung fanden. Dennoch will es scheinen, als ob die Sachlichkeit und Eleganz, die die Einrichtung des gesamten Schiffs beherrscht und von Prunk und Protzentum sehr weit entfernt ist, hier etwas durch die Konzession an den Geschmack der zu erwartenden Bewohner gelitten habe. Die Halle, 40 m lang und 18 m breit, architektonisch wundervoll in der Raumgliederung, läßt doch im farblichen Zusammenklang der braunen

Rauchzimmer 1. Klasse — Detail: Kamin

Photo: Norddeutscher Lloyd, Bremen

Wände mit den vergoldeten Reliefs und mattgoldenen Metallstreifen, der grünlichgelben und grünlichbraunen Sessel, des Teppichs mit der Tönung der Decke unbefriedigt. Sicher ist, daß in manchem die zarten und gebrochenen Töne, die Breuhaus bevorzugt, Grün und Braun im Bibliotheks- und Schreibzimmer (als Wandschmuck intarsierte Sprüche der Weltliteratur), Seegrün und Elfenbein im Speisesaal, Rosenrot und Bronze im Ballsaal (der sich in Mittel- und Seitenteile, Bars, Logen und Bühne teilt), daß diese zarten Töne uns nicht so zusagen; es ist zu weichlich, zu lovely, man vermißt starke Akzente. — Über diese verfügt Rud. Alex. Schröder-Bremen, der den Rauchsalon und Wintergarten der 1. und die Gesellschaftsräume der 2. Klasse ausführte. Der schönste Raum des ganzen Schiffes ist zweifellos der Rauchsalon 1. Klasse, architektonisch und dekorativ aus einem Guß: Ein Rund (um das außen der Wintergarten halbkreisförmig herumgeführt wurde), durch Säulen gestützt, in verschiedenartigem Braun getäfelt, belebt durch Intarsien mit Szenen des Tabakgenusses, freundlich erhellt durch die warmen Töne der Lichtkörper. Auch der Rauchsalon 2. Klasse mit dem Wechsel von Nußbaumholz und Leder, der Speisesaal mit seinen abwechslungsreichen Schleiflackwänden, der Damensalon mit der reichen dekorativen Blumenmalerei, architektonisch durch die geforderte Raumbeschränkung ein Meisterwerk, sprechen sehr für die Qualitäten Schröders, dessen sicherer Geschmack auch bei der Inanspruchnahme junger Bremer Talente immer deutlich spürbar und bestimmend bleibt. — Ebenfalls einen der stärksten Eindrücke vermittelt das von Prof. Wach-Düsseldorf entworfene Schwimmbad, dessen harmonische Linienführung durch den kühlen grünsilbernen Ton der Mosaikwände und des Bodens ungemein angenehm zur Geltung kommt.

Von besonderem Interesse sind die Räume der sogenannten Touristenklasse und der 3. Klasse, die gleichfalls nach Entwürfen Prof. Wachs gebaut wurden und die durch die geschmackvolle Sachlichkeit der Ausstattung sowohl der Gesellschaftsräume wie auch der Kabinen bestechen. Da ist kein Zuviel, aber erst recht auch kein Zuwenig. Es ist alles getan, auch den minderbemittelten Passagieren die Reise und den Aufenthalt so an-

Damensalon II. Klasse — Photo: Norddeutscher Lloyd, Bremen

genehm wie nur möglich zu machen und in wahrhaft großzügiger Weise ist man darangegangen, den Begriff Zwischendeck auszumerzen.

Aus der Fülle des Gebotenen soll nur noch einiges in wenig Worten herausgehoben werden. Da ist das luxuriöse Sonnendeckrestaurant, von dem Bremer Architekten Dr. Hoffmann zusammen mit den Malern Fritz Erler, Münzer und Merker entworfen. Grün und Gold dominieren im Vorraum und dem eigentlichen Restaurant, — in dessen Ecken sich vier weitere Räume, in Gold, Rot, Grün und Blau, für geschlossene Gesellschaften befinden, — ausgestattet mit all dem Komfort, den ein verwöhntes Publikum von einem exklusiven Restaurant erwartet. Dann fallen noch besonders die Luxuskabinen auf, in deren Einrichtung sich Bruno Paul, Wach und Carl Rotermund teilen. In der vorbestimmten Zahl und Lage der Räume, Vorraum, Schlaf-, Wohnzimmer und Bad, zeigt sich jedesmal sehr klar der persönliche Geschmack des Schöpfers, der unter den edelsten Materialien wählen durfte. So entstanden wahre Juwele einer intimen und zugleich modernen Wohnkultur.

Alles in allem bedeutet die Innenausstattung der »Bremen« durch den wohlgelungenen Ausgleich zwischen der Sachlichkeit der durch den Schiffsingenieur bestimmten Form und der Qualität und Eleganz eines neuzeitlichen Wohngeschmacks einen gewaltigen Fortschritt in der Lösung des Problems Raumkunst an Bord.

Francesco Guardi — Venezianische Vedute

Ausstellung alter Kunst im Amsterdamer Rijksmuseum / Bes.: D. A. Hoogendijk & Co., Amsterdam

RUNDSCHAU

DIE BILDNIS-SAMMLUNG DER NATIONAL-GALERIE

Die vor anderthalb Jahrzehnten mehr zur Entlastung des Museums der neueren Kunst gesondert in der Schinkelschen Bauakademie untergebrachte Bildnis-Sammlung war bisher eine ziemlich ungenießbare, durch das Überwiegen preußischer Repräsentationsstücke und Ordensporträts fatale Sache. Nun wird eine weislich revidierte und nach kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten neugruppierte Schau der Öffentlichkeit übergeben, die von diesem Institut in der alten Form kaum Notiz genommen hat. Berlin ist um eine ansehnliche Sammlung reicher, die bei allgemeinerem Interesse auch nicht länger Stiefkind der Behörden sein und weiteren Ausbaus fähig werden wird. Es ist gar nicht einzusehen, warum das kostbare und ausgezeichnet gelegene Schinkelhaus, heute zum größten Teil Logis irgendwelcher Ämter, nicht einmal ganz dieser Bestimmung dienen soll.

So, wie sich die Bildnis-Sammlung jetzt gibt, vereint sie die Köpfe wesentlicher deutscher Persönlichkeiten aller Leistungsgebiete von der Wissenschaft bis zur Bühne, von der Politik bis zur Literatur. Nur ein Empfangsraum läßt noch die großen Uniformen auftreten, dann blicken die Antlitze des geistigen Deutschland, hier die der Forschung, dort der Kunst, hier der Romantik, dort des Frühklassizismus entgegen, in recht vielen Fällen doch von bester Hand gemalt oder geformt. Das physiognomische, das kulturhistorische Interesse sollen freilich an dieser Stelle vor allem befriedigt werden. Immerhin bestehen Bildnisse wie der Beethoven von Anton Dietrich, der A. v. Humboldt von Weitsch, die Taglioni von Winterhalter, die Dorothea Schlegel von Graff, der Gluck von Houdon (Abguß), der Wieland von Schadow, der Moses Mendelssohn von Tassaert, der Olivier von Schnorr v. Carolsfeld oder die Selbstbildnisse der G. F. Schmidt, Weitsch, Therbusch und viele sonst auch eigentlich künstlerische Ansprüche. Hans Mackowsky, der einen von Bild zu Bild geleitenden und überall die Persönlichkeits-Bedeutung trefflich zeichnenden Führer verfaßt hat, ist diese fruchtbare und zukunftsvolle Neuordnung vor allem zu danken. Wolfradt

BERLIN

Eine bedeutende Zeichnung des Giovanni Battista Tiepolo wurde von Geheimrat Friedländer für das Kupferstich-Kabinett der Berliner Museen erworben. Es ist ein Frauenkopf, den der große venezianische Meister der Spätblüte für dasjenige seiner Hauptwerke verwendet hat, das heute im Kaiser-Friedrich-Museum hängt: die grausame Marter der hl. Agathe, der von einem Henker die Brüste abgeschnitten werden. Die neuerworbene Zeichnung zeigt den verzückten Kopf der hl. Frau in Rötel auf blauem Papier, mit weißen Lichtern. Geheimrat Friedländer, der gerade die Sammlung der Tiepolo-Zeichnungen in Berlin besonders glücklich vergrößern konnte, erwarb ferner aus den Mitteln des Fonds, der ihm zum 60. Geburtstage gestiftet wurde, eine geistreiche Federzeichnung des Meisters. Die Darstellung ist schwer zu deuten: zwei Engel schweben auf Wolken über einem Mönch, der schlafend an der Erde liegt. r.

DIE ZUKUNFT DES RUDOLFINUMS

Prag besitzt in seiner Rudolfinum-Galerie eine Bildersammlung, deren Kern europäische Bedeutung beanspruchen darf. Es sind die schönsten Stücke der altböhmischen Malerei, Holztafeln aus dem 14. und 15. Jahrhundert, die zu sehen seit je die Kunstfreunde aller Länder nach Prag gekommen sind. Die Galerie gehört der »Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde«, die am Ende des 18. Jahrhunderts — gerade als die letzten Reste der Rudolfinischen Sammlungen unter Joseph II. verschleudert wurden, — von pietätvollen und kunstbegeisterten Adeligen und Bürgern Böhmens begründet worden war. Eifriges Sammeln hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts schon eine beträchtliche Galerie zusammengebracht, der man gegen Jahrhundertende auch ein eigenes Gebäude zu errichten willens war. Da erbot sich im Jahre 1886 die »Böhmische Spärkasse«, auf ihre Kosten ein großes Künstlerhaus zu bauen, deren obere Räume als geeignete Ausstellungssäle der Galerie der patriotischen Kunstfreunde überlassen werden sollten. Unten waren Musik- und Vortragssäle projektiert. Das Haus wurde aufgeführt und als »Rudolfinum« der Künstlerschaft und der »Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde« übergeben auf unbeschränkte Dauer, d. h. so lange wie die Gesellschaft ihre Idee treu befolgen werde.

Nun, der Verein hat bis heute seine Idee treu befolgt. Seit Jahren leitet Dr. Vinzenz Kramař die Verwaltung und den Aufbau der Sammlung. Und man darf sagen, daß der Verein keinen sorglicheren und zielbewußteren Leiter hätte finden können. Der Kern der Sammlung wurde verständig ausgebaut, ja, die wertvollsten Stücke sind eigentlich erst unter Kramař hinzugekommen. So z. B. die Tafeln des »Wittingauer Meisters«, die in dem südböhmischen Kloster Wittingau an selten gewürdigter Stelle hingen, bis sie durch Austausch gegen gute Kopien in die Rudolfinum-Sammlung kamen. Eine Rembrandt-Entdeckung Kramařs wurde vor wenigen Jahren in der ganzen Kunstwelt viel besprochen. Die Sichtung und Aufstellung des noch wenig verarbeiteten Materials der mittelalterlichen Plastik Böhmens hat gleichfalls durch Kramař erste Sichtung und Aufstellung erfahren. Die Galerie im heutigen Stand hat europäisches Niveau, und der Staat, der sie doch einmal übernehmen soll, kann sich gratulieren zu solcher gediegenen und dazu für ihn relativ wenig kostspieligen Vorarbeit: — er gibt Subventionen und hängt seine durch Kramař getätigten, für die einmal zu errichtende Staatsgalerie bestimmten Ankäufe hier als Leihgaben auf. Alles in allem: die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde ist ihrer Idee getreulich nachgekommen.

Und der andere Partner, die böhmische Sparkasse? Nach dem Umsturz im Jahre 1918 brauchte man Platz für das Parlament. Das »Rudolfinum« versprach die geeigneten Räumlichkeiten. Der große Konzertsaal, der musikalische Mittelpunkt der Prager Deutschen, wurde für das Parlament beschlagnahmt. Die Galerie oben mußte sich beschränken. Und siehe da — plötzlich verkauft die Böhmische Sparkasse über den Kopf der von ihr mäzenierten Gesellschaft hinweg das ganze Gebäude ans Parlament. Kommentar überflüssig.

Seit einem Jahr nun toben Kämpfe. Das Parlament als Hauseigentümer verlangt die Räumung der Galeriesäle: es brauche Platz für Büros und für Wirtschaftsräume. Der Appetit der Parlamentarier ist begreiflich. Weniger begreiflich ist, daß die weltbekannte Galerie ob solcher Ansprüche schnurstraks auf die Straße gesetzt werden soll. Denn einem Hinauswurf auf die Straße kommt diese Kündigung gleich. Das Schulministerium stellte der Galerie als Ersatz zuerst ein Mietshaus zwischen engen Straßenwänden zur Verfügung, d. h. einige Etagen in diesem Mietshaus. Ein naiver Einfall, der denn auch der Lächerlichkeit der gesamten Öffentlichkeit verfiel. Dann wurden Ausstellungsmöglichkeiten im neuerbauten städtischen Bibliotheksgebäude angeboten, nein: anbefohlen. Nun sind diese Räume ja ganz hübsch, für kurze Ausstellungen sicherlich ganz geeignet. Als langdauernder Aufenthaltsraum — bis zur Fertigstellung der Staatsgalerie werden Jahre vergehen — als langdauernder Aufenthaltsraum für die Millionenwerte der Rudolfinum-Galerie aber sind sie doch sehr problematisch. Abgesehen von der Enge der Räume spielen Temperaturfragen eine große Rolle, die ja für derlei alte Holztafeln von ausschlaggebender Wichtigkeit sind. Jedenfalls: die Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde wehrt sich standhaft, dorthin überzusiedeln, solange das Ministerium nicht alle Garantien für eventuelle Folgen einer solchen Übersiedlung übernimmt.

So hat sich nun ein einigermaßen grotesker Zustand herausentwickelt. Das Parlament poltert und verlangt seine Wirtschaftsräume. Das Ministerium ordnet monatlich mit dreiwöchiger Frist die Übersiedlung der Galerie an. Die Öffentlichkeit liest teils schmunzelnd, teils erstaunt die Einladungen der Gesellschaft, die nach wie vor zum Besuche der Sammlungen im Rudolfinum auffordern.

Wir enthalten uns einstweilen aller Kommentare zu diesen etwas merkwürdigen Zuständen, in der Hoffnung, daß die bevorstehende ministerielle Entscheidung der Würde des umkämpften Objekts entsprechen wird.

Wir erfahren soeben im Anschluß an obiges Referat, dessen Erscheinen sich durch Platzmangel verzögerte, daß Kramař von seinem Posten zurückgetreten ist und daß die Galerie schon umzieht. Das Ministerium scheint also die von der Gesellschaft verlangte Garantie für den Umzug übernommen zu haben. Im August muß das Rudolfinumgebäude geräumt sein. Die Baugerüste stehen schon an den Außenmauern, das Haus »kann also ungestört für die Bedürfnisse des Parlaments um-

Jan van Heyden — Ansicht einer Gracht

Ausstellung alter Kunst im Amsterdamer Rijksmuseum / Bes.: D. A. Hoogendijk & Co., Amsterdam

gebaut werden«. Nach dem über ein Jahr dauernden Satyrspiel, das um diese Ausquartierung der Galerie durch Parlament und Regierung veranstaltet wurde, kommt dieser Schluß etwas allzu harmlos. Das soll unser Erstaunen über derlei Kunstpolitik nicht abschwächen. O. S.

DIE »MODERNE GALERIE« IM BELVEDERE

Nach einem Zeitraum von ungefähr zehn Jahren, da die Ausgestaltung der österreichischen Staats-Galerie im Belvedere in Angriff genommen wurde, ist am 6. Juni als drittes der solcherart vereinigten Museen (nach der Errichtung des »Barock-Museums« und der »Galerie des 19. Jahrhunderts«) in der einstigen Orangerie des Belvedere die »Moderne Galerie« eröffnet worden. Wie das ganze bisher geleistete Werk vor allem das Verdienst des Leiters der Staats-Galerie, Hofrat F. M. Haberditzl, dem seine Assistenten Bruno Grimschitz und Heinrich Schwarz mit verständnisvollem Eingehen auf seine Absichten zur Seite standen.

Freilich ist das Museum ein noch im Werden befindliches Gebilde, in dessen Programm, das von den großen Meistern des Spätimpressionismus ausgeht, zwar die einzelnen Richtlinien deutlich zutage treten, das aber noch nach mancher Seite hin ausgebaut werden muß. Im Vordergrunde steht, wie nicht anders zu erwarten, die heimatliche Kunst. So kommen die bedeutenderen Wiener Künstlervereinigungen: »Künstlerhaus«, »Sezession« und »Kunstschau« in geschlossener Aufstellung, durch Hauptwerke ihrer namhaftesten Vertreter zu Wort, von denen Klimt entsprechend seiner für die österreichische, im besonderen die Wiener Kunst grundlegenden Bedeutung ein eigener Saal eingeräumt worden ist. Unnötig zu bemerken, daß Schiele und Kokoschka mit repräsentativen Werken vertreten sind. Überraschend Böckel, von dem eine Landschaft und ein Bildnis ausgestellt sind, deren Qualität angesichts des vielen Unzulänglichen, das man in den letzten Jahren von ihm zu sehen bekam, geradezu verblüfft und die nichts besser erweist, als der Umstand, daß sich die beiden Bilder neben denen von Corinth und Liebermann behaupten. Die Kunst des Auslandes, von der einzig der deutsche Spätimpressionismus wirksam herausgearbeitet ist, dient mehr als Rahmen, die Parallelität der Erscheinungen und die Einflußnahme fremder Kunst auf die Kunst Österreichs aufzuzeigen.

Draußen im Garten vor der Orangerie sind moderne Plastiken, Werke von Rodin, Meunier, Maillol, Renoir, Hanak, Gaul, Sturdza u. a. wirkungsvoll zur Aufstellung gebracht. —

•

Eine eingehende Würdigung der Modernen Galerie, zu deren Eröffnung diese Zeilen geschrieben wurden, wird in einem der nächsten Hefte aus der Feder von Bruno Grimschitz folgen, der als der langjährige Mitarbeiter M. Haberditzls besonders berufen ist, zu diesem Thema das Wort zu nehmen. P.-N.

AUSSTELLUNG ALTER KUNST IN AMSTERDAM

Angeregt durch den großen Erfolg der Daily Mail Exhibition 1928 in der Londoner Olympiahall, die den Besitz des englischen Kunsthandels und die jüngsten Erwerbungen der Sammler vorführte, veranstaltete die Vereeniging van Handelaren in oude Kunst in Nederland an prominenter Stelle, im Amsterdamer Rijksmuseum eine umfassende Ausstellung von Kunstwerken alter Meister. Obgleich sich die Ausstellung das gleiche Ziel setzte wie die vorjährige Londoner, war das äußere Bild beider Ausstellungen ein völlig anderes. Verteilten sich in London die ausgestellten Kunstwerke gleichmäßig auf alle Schulen und Werkstätten, so bevorzugte die Amsterdamer Schau — wie es in der Struktur des holländischen Kunstmarktes begründet ist — die nationale Produktion. Wie stark aber der holländische Kunsthandel mit dem internationalen verknüpft ist, zeigten die vielen Werke, die auf den großen Auktionen in London, Paris, Berlin erworben worden sind. Die große Zahl der Leihgaben aus Privat- und Museumsbesitz bewies, daß der Absatz des holländischen Kunsthandels auf allen Gebieten ein bedeutender sein muß.

Unter den Gemälden war nur eine kleine Anzahl von Werken, die nicht aus Ausstellungen und Auktionen bereits bekannt waren. Naturgemäß steht die niederländische Malerei an Qualität obenan. Daß die holländische Malerei in allen ihren Stilphasen, in ihren führenden Meistern und in all ihren Spezialitäten von der Landschaft an bis zum Stilleben würdig vertreten war, braucht nicht besonders betont zu werden. Wohl aber die gute Auswahl aus der Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts, die zu einer Vorliebe holländischer Sammler und Händler geworden ist. Hier wetteifern Höllendarstellungen von Bosch mit Kompositionen von Aelbert Bouts und Lucas van Leyden, Madonnen von Joos van Cleve und Oostsanen mit Bildnissen von Massys und Scorel. Eine Sonderstellung nimmt die frühe »westindische« Landschaft von Jan Mostaert ein. Die flämische Malkunst des 17. Jahrhunderts führt ausgezeichnete Proben von Brouwer, Rubens und van Dyck vor. Bisher unbekannt war ein schönes Frauenbildnis von van Dyck und eine Golgathadarstellung von Rubens.

Mehr zur Ergänzung dienten die italienischen, spanischen und französischen Gemälde, darunter Werke von Fra Angelico, Signorelli, Bronzino, Veronese, Tintoretto, Tiepolo, Canaletto, Guardi, Batoni, Greco (die »Immaculata« aus der früheren Sammlung Nemes), Velasquez, Zurbaran, Claude Lorrain und Boucher. Sehr beachtenswert war die reiche Zahl an Handzeichnungen, die ein vielfach unbekanntes Material zutage brachten. Viele herrliche Blätter der großen Zeichner Dürer, Tizian, Tintoretto, Veronese, Brueghel, Rembrandt, Rubens, Tiepolo und Guardi bestimmen den Eindruck, holländische und französische Zeichnungen des 17. und 18. Jahrhunderts runden ihn zu einem gelungenen Ganzen. Die Skulpturen, Möbel und kunstgewerblichen Arbeiten, an Zahl den Gemälden und Handzeichnungen weit überlegen, dienen durch ihre dekorative Aufstellung der Ausstellung als äußerer Rahmen und geben ihr gewichtige Gliederung.

M.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die fortgesetzt durch Austausch der Werke erneuerte allgemeine Ausstellung der Galerie Flechtheim präsentiert jetzt, vorausweisend auf eine umfassende Chagall-Veranstaltung, mehrere seiner entscheidenden älteren Bilder, weiter besonders Matisse, Braque, Hofer (ein wunderbar konzises Wassermelonenstück!), reizvolle Einzeldinge von Dufy, Strecker, de Kernadec. Im Mittelpunkt aber eine Wand Munch, wie man sie nicht alle Tage beisammen sieht. Die in starkfarbigen Strichen hingeworfene Fjordszenerie 1922, eine Winterlandschaft, die »blanchisseuses« 1909 und selbst der Knabe in blauem Anzug, soeben vom Art Institute in Detroit erworben, können dem Herrenbildnis aus dem Jahre 1889 in ganzer Figur das Hauptinteresse nicht streitig machen, das es durch seine aus rötlichen und bläulichen, der Cézanne-Skala überraschend nahen Tönen aufgebaute Helligkeit und den frappanten Gestaltumriß, durch den resultierenden Ausdruck weltmännischer Nonchalance und Sicherheit gewinnt. In seiner lichten Farbigkeit ganz der Pariser Studienzeit verdankt, weist es der gesamten Haltung und Fassung nach voraus auf den Walter Rathenau, den Konsul Sandberg und die übrigen in geistreich silhouettierter Autonomie vollfigurig hingestellten Herrenporträts späterer Jahrzehnte.

Wolfradt

FRANKFURTER AUSSTELLUNGEN

Städel: Meisterzeichnungen / Schames: Ewald (Hanau) / Trittler: Masereel und Zeichnungen Hans von Marées / Schneider: Heinz Woelcke (Frankfurt)

Hundertundfünfzig Meisterzeichnungen, darunter eine große Anzahl seltener Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts, sind im Städel entbreitet. Erlesene, intime Schau deutscher, niederländischer, italienischer und französischer Arbeiten des 14. bis 18. Jahrhunderts, von denen nur die qualitätsvollsten besprochen werden können. Die Auswahl fällt schwer, da viele der Blätter einen stärkeren schöpferischen Impuls zeigen als selbst die großartigen Bilder derselben Meister, die aber schon eine bewußtere, gebändigtere oder virtuosere Sprache haben. Es sind vor allem zu nennen:

Deutsche Frühwerke, darunter das »Mädchen mit Distelzweig« des Monogrammisten E. S. (Zuschreibung von Geisberg 1910), das leichte Körperchen in Ganzfigur durch Senkung der einen Schulter vornehm die Balance des schweren, schleppenden

Emanuel de Witte — Kircheninneres

Ausstellung alter Kunst im Amsterdamer Rijksmuseum / Bes.: D. A. Hoogendijk & Co., Amsterdam

Gewandes der Gegenseite haltend, Hände und Zweig von feingliedrigen, herbem Stilcharakter, ferner ein köstliches, niederdeutsches, rhythmisiertes Blatt aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Verschiedene Zeichnungen von Dürer, vor allem der »Heilige Sebastian« in schwellend renaissancehafter Körperlichkeit à la Pollaiulo mit langem, selten abgesetztem Strich die ganzen Figuren umrissen, dann das Porträt des Stifters Landauer vom Allerheiligenaltar in Wien mit sanften, welligen Linienzügen von unendlich inbrünstiger Ausdruckskraft und »Gethsemane« voll tiefer Innerlichkeit in den Physiognomien der Jünger und heftiger Extase in der Gestalt Christi bis in die Falten seines Gewandes. Ein emphatisches Blatt von Johann von Aachen mit großzügig hingetuschten braunen, grauen und weißen Tönen.

Der deutsche Barock ist durch eine Rötelzeichnung von Putten des Bildhauers Johann Peter Melchior vertreten, von dem sehr wenige Zeichnungen auf uns gekommen sind und durch eine kurvenreiche, breit pathetische von Antonius Kern. Elsheimers Zeichnungen wirken viel intuitiver als seine Gemälde: diese aus warmen Dunkelheiten aufsteigenden runden Körper, aus braunen Nebeln zauberhaft emportauchenden Landschaften.

Als besondere Seltenheiten sind unter den frühen Niederländern zu nennen: Zwei Silberstiftzeichnungen »Mann mit Falken« des Jan van Eyck voll inniger Naivität und ein Blatt aus dem Skizzenbuch des Gerard David mit geheimnisvollem Schmelz der Züge. Hervorzuheben sind außerdem von Rubens eine Frauengestalt aus dem »Liebesgarten« in Madrid von pompösem Rausch der Formen, eine Halbfigur von Pieter Breughel von intensivster Körperlichkeit und eine Hafenansicht von Jan Breughel, deren feinempfundene Architektur, Sachlichkeit und Genre, durch Delfter Blau verklärt sind. Und schließlich ist Rembrandt durch sieben ganz sichere Blätter repräsentiert. Ein »alter Mann« von eminenter, psychologischer Gestaltungskraft. Durch lässige Entspannung aller Glieder: tiefste Resignation. Ebenso aufschlußreich »Sitzende Frau«, in dem Gesichtsausdruck an die Frau des Potiphar in dem Bild des Kaiser-Friedrich-Museums erinnernd. Den Höhepunkt der Ausstellung bildet eine der Landschaften, bei der jede Form einfach und zugleich melodiös im Bildganzen steht, jeder kleinste Teil einen unendlichen Reichtum an Valeurs offenbart.

Unter den Italienern ist zuerst Rafael mit einer geistig gespannten Silberstiftzeichnung zum Diogenes der »Schule von Athen« zu erwähnen, dann Cellini mit einem schwungvollen Brunnenentwurf, Giorgone mit einer vornehm verhaltenen Körperstudie und Tintoretto mit einem liegenden Akt, der bei starker Verkürzung sehr malerisch ist. Der ausdrucksstarke Kopf der Tizianischen Madonna scheint aus den Schatten des sie umschließenden Tuches gebildet. Sein »Heiliger Sebastian« für den Altar von Brescia strömt durch den reichen Kontrapost der Glieder dramatisches Leben aus. Ein mächtiger, grisaillehafter Männerkopf von Giovanni Bellini, der aus einem verlorengegangenen Karton stammen muß, eine stehende Heilige von Veronese von schimmernder Silberhaftigkeit, ein bühnenmäßig kapriziöser Entwurf des Vicento, eine hingetuschte, schattenhafte Skizze des Guardi und ein liegender Frauenakt des Jacopo Bassano in weicher Farbigkeit von roten, gelbgrünen und schwarzen Kreiden, der wie ein Pastell von Degas wirkt, seien noch genannt.

Tiepolos »Verkündigung«, in der Maria als dunkle, malerische Masse isoliert auf dem Boden kauert und der Engel mit Riesenflügeln hoch über ihr im lichten Raum schwebt, ist ein geniales Traumgesicht. Originell ist auch eine Zeichnung zu einem nicht erhaltenen Deckengemälde des Primaticcio: ein runder Figurenreigen, menschliche Körper als Ornament.

Viel geschlossene Bildhaftigkeit unter den Franzosen. Während Claude Lorrains Landschaften dieser Schau idyllische Ruhe atmen, zeigt eine Rötellandschaft von Callot Bänme in stürmisch dekorativer Bewegung wie ein expressionistisches Werk unserer Zeit. Ebenso modern erscheint Poussin in einer Vorstudie zu dem Gemälde im Palazzo Barberini in Rom. Die Gestalten sind skizzenhaft hingezeichnet als Typen ohne individuelle Prägung, als graue Rhythmen im Raum.

Boucher, Watteau und Fragonard gehören zusammen. Die Körperlichkeit der Figuren wird vermittels der Gewandung, der stofflichen Draperie, erreicht, die in ihrem üppigen Gewoge den Linienfluß der menschlichen Gestalt elegant verhüllt oder pikant entblößt. Von Boucher zwei Kostümzeichnungen voll von Leben und raffiniertem Geschmack, von Watteau einige Werke, in denen die Vermengung von Rötel und Kohle Zwischentöne, ja Farbenvieltönigkeit, hervorzaubert. So wirkt das Schwarz der Kohle neben Rötel auf dem einen Blatt als sanftes Blau, auf dem andern als silbriges Lila. Bei Fragonard verbindet fahles, flutendes Licht mondhaft Menschen und Dinge. In der romantischen Parklandschaft sind die menschlichen Gestalten die hellsten Lichtquellen. Reichster Aufbau entzückt an dem »Kinderfest bei Madame Chambord«.

Diese liebevolle Ausstellung ist Edmund Schilling zu verdanken.

Bei Schames: Reinhold Ewald (Hanau). Aus früheren Jahren farbig gewählte Bilder bei klarem Sichhalten an das natürliche Vorbild. Jetzt liegt der Akzent auf reichen Spannungsmöglichkeiten zwischen Raum und Thema, Licht und Farben. Wie visueller Traum vor Nebelwand auf schwarzen Schatten leuchtet Frauenkörper auf. In »Sisters G.« leichenhaft gelbliche Glieder mit blauen Augen, violetten Gewändern als Rhythmen im blauen Raum. Klang persönlicher Gestaltungskraft.

Trittler: Neben Zeichnungen von Hans von Marées aus einer Privatsammlung, unter denen die Rötelzeichnung eines Männeraktes von besonderer malerischer Feinheit ist, sind Holzschnitte, Aquarelle und Buchillustrationen von Masereel entbreitet. Große Produktivität, reiche Einfälle. Entfalten und Enthüllen der verschiedensten Regionen unserer Welt von heute. Immer gediegene Kunst des Handwerks. Aber manchmal scheint es, als ob unsere mechanisierte Welt auch den Geist dieses regen Illustrators etwas mechanisiert habe. Es fehlt die menschliche Anteilnahme.

Bei Schneider zeigt Heinz Woelcke (Frankfurt) Rivieralandschaften von aufgelockerter Farbigkeit. »Platz in St. Margherita«: Hafen, Quai, Figuren in der Weiträumigkeit des Aspektes von Himmel und Meer in toniger Wärme zusammengeschlossen.

Sascha Schwabacher

PARISER AUSSTELLUNGEN

Zeichnungen des 17. Jahrhunderts in Maisons-Laffitte / Bassano bei Sambon / Friesz und Dufy

Im Schlosse Maisons-Laffitte, dem zu wenig bekannten Meisterwerk von François Mansart, zeigen der Louvre und die Ecole des Beaux-Arts eine Auswahl Zeichnungen der französischen Meister des 17. Jahrhunderts, unter ihnen Vouet, Lesueur und Poussin.

Bei Sambon sah man 13 Bilder der Bassani, die durch Frische der Farben hervorragten. Eines der interessantesten — Jesus, der die Händler aus dem Tempel fortjagt, darstellend —, dessen Kopie sich im Museum von Lille befindet, trug die Unterschrift Francesco Bassano.

Innerhalb der modernen Kunst haben die Ausstellungen von Werken des Othon Friesz bei Georg Bernheim und Dufy bei Bernheim jeune die »Season« geschlossen. In den Werken des zweiten riechen das merkwürdige Aneinandersetzen der frischen Farben und die willkürlich aufgetragene Graphik etwas nach Formel. Doch besitzt die Phantasie des Künstlers Kraft genug, um Kapriziöses mit Humor zu durchtränken.

Es darf nicht unterlassen werden zu sagen, daß die Galerie Georges Petit, die früher eine gewisse Rolle im Kunstleben gespielt hat, in die Hände von Bignou und Bernheim jeune übergegangen ist, was die Freunde der jungen Kunst zu schönen Hoffnungen berechtigt.

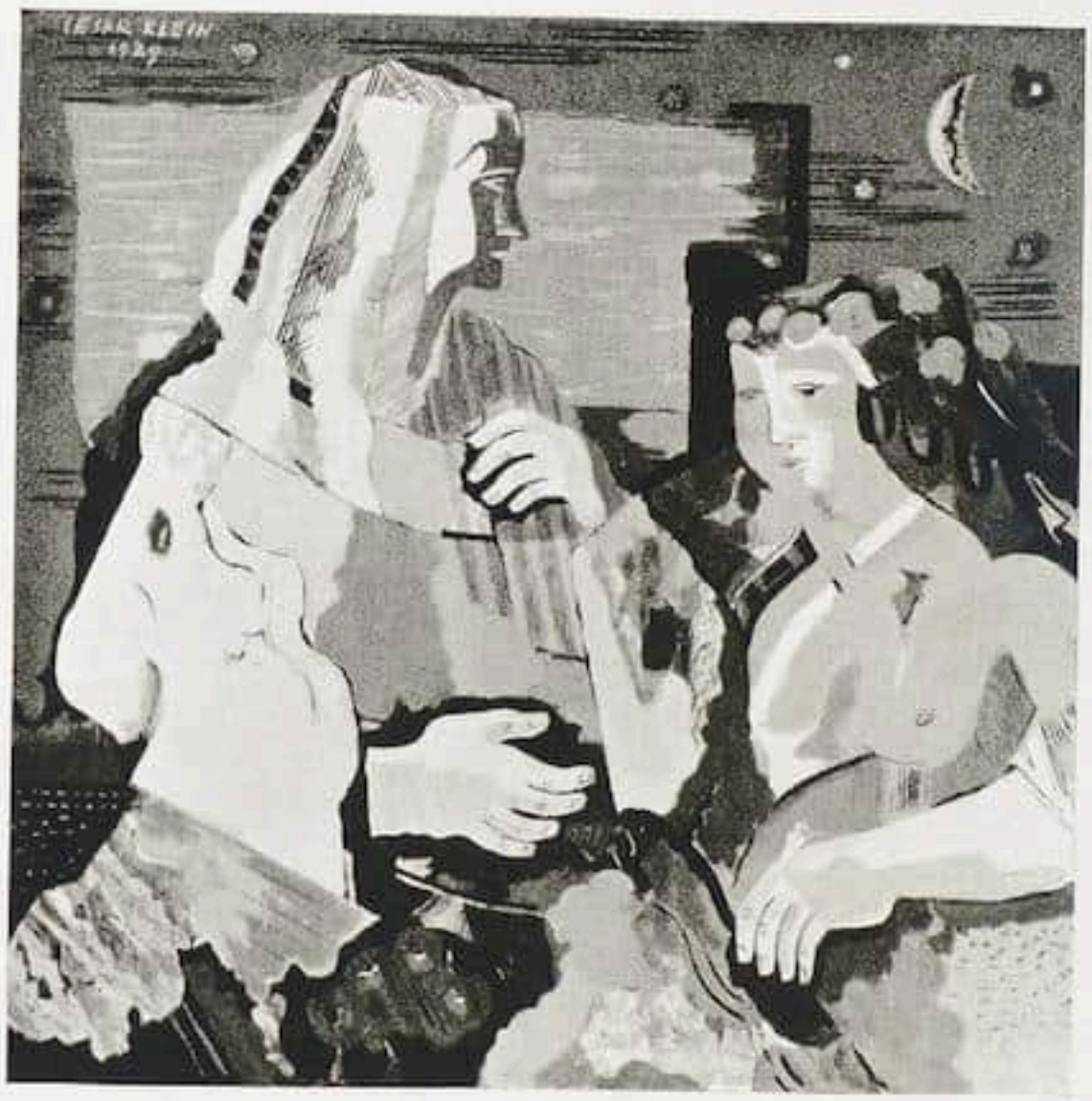
P. C.

Edvard Munch Bildnis des Malers Dörnberger. 1889

Aus der Sommerausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

JUBILÄUMSAUSSELLUNG IN HALBERSTADT

Zur Zeit findet bis 18. August inkl. in Halberstadt zur Feier des hundertjährigen Bestehens des dortigen Kunstvereins eine Jubiläumsausstellung statt, die einen historischen Überblick über das Wirken dieses ältesten preußischen Kunstvereins vor 100 Jahren geben soll. Sie vereinigt Werke, die einst dort ausgestellt waren und sich zum großen Teil noch heute in dortigem und benachbartem Besitz erhalten haben. Darüber hinaus zeigt sie Arbeiten der meisten Künstler, die unter direktem Einfluß der Bestrebungen jenes Vereins schufen. Caspar David Friedrich und sein zum Teil



César Klein — Zwei Frauen

Ausgestellt in der Dresdner Kunstgenossenschaft, Brühlsche Terrasse

fast noch unbekannter Schülerkreis sind vertreten, ebenso kommen die vielfach zu Unrecht vernachlässigten Porträt-, Genre- und Historienmaler zu Wort, deren Wirkung im großen Publikum heute in weiten Kreisen viel lebendiger ist, als man allgemeinhin glaubt. Das Rückgrat der rund 400 Gemälde umfassenden Ausstellung sind die ehemals Freiherrlich von Spiegelsche, die Lucanussche Sammlung und die Galerie aus Langenstein. Zwei große Gruppen sind der auf Gleims Freundschaftstempel zurückgehenden Porträtmalerei und der alten Harzer Landschaftsmalerei vorbehalten. G.

DRESDEN

Nach der Sezession stellen Künstlervereinigung und Kunstgenossenschaft aus. Die K. V. mit einer kleinen Sonderschau Munch und einer Gedächtnisausstellung des im Juni verstorbenen Bildhauers A. Lange, die K. G. mit einer Architekturabteilung und einigen Gästen, von denen Albers-Dessau (Wandglasbilder) und Marcks-Halle die beachtlichsten sind. Von Munch sind Arbeiten aus fünf Jahrzehnten da, Beweisstücke eines entwicklungsreichen Lebens, in dem sich Anfang und Ende berühren (Wintersonne 1889, Winterlandschaft bei Nacht 1926).

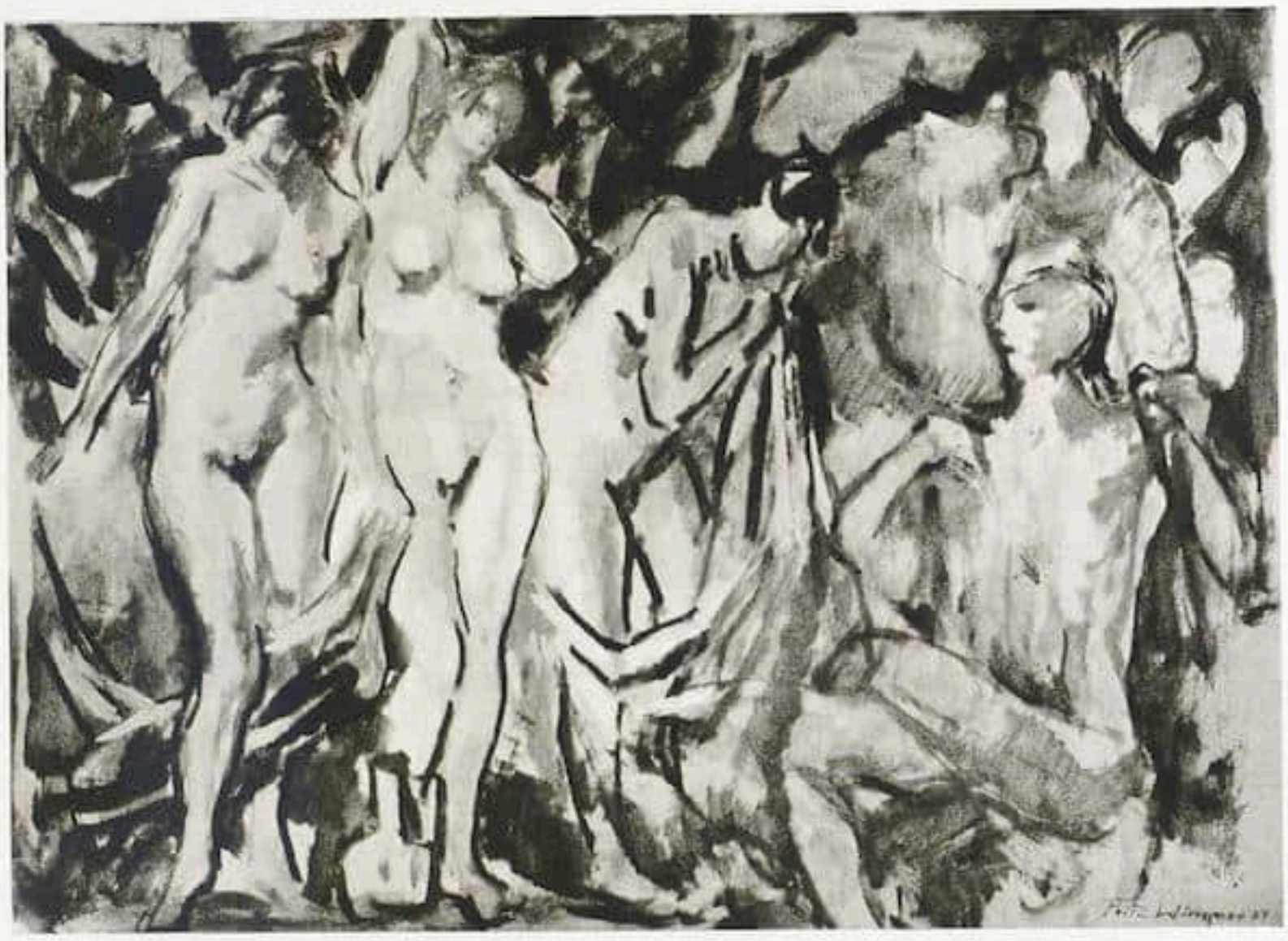
Im übrigen muß bedauert werden, daß die Dresdner Kunst als solche in regelmäßigen Ausstellungen gar nicht mehr in Erscheinung tritt. Das liegt am Mangel eines zentralen Ausstellungshauses und an der Dresdner Kunstpolitik. Auf die Dauer geht es nicht an, daß jede Gruppe für sich bleibt, dazu reicht einfach das Material nicht, das eine Stadt wie Dresden heute hervorbringt. Wie überall ist seit einiger Zeit nach so vielen neuen Durchbrüchen eine leise Stagnation eingetreten. Die Akademie ist ein wenig überaltert, die Architektur, Maßstab und Motor der Kunst in einer modernen Stadt, außerordentlich bescheiden. In der K. V. bleiben beachtlich P. Cassel, Rosenhauer, Haeberlein, F. Frank; von Bildhauern Albiker, Schuler, Godenschweg. In der K. G. Lehmann, Hebert, Jüchser und vor allem Griebel. Es ist viel gute Mittelware dabei, aber auch viel mißverstandene Sachlichkeit. Hoffen wir, daß Dresden durch bessere Organisation zu ersetzen versuchen wird, was an Elan manchmal ausbleibt.

In der »Fides« zeigt G. H. Wolff eine große Anzahl von Plastiken, eigenwillige und überzeugende Leistungen eines vielseitig begabten Bildhauers, der in der monumentalen Form ebenso Reifes schafft wie in der Kleinplastik. Die Aquarelle aus Tanger und Portugal sind nicht ganz so vollgültig wie die Zeichnungen, beste Werkstudien einer großen plastischen Begabung. — Bei Kühl 50 Arbeiten des 1926 verstorbenen L. Verworner, der bei Florenz sein leicht retrospektives Lebenswerk schuf. — In der Galerie Arnold 30 erstklassige Gemälde deutscher Impressionisten (Trübner, Uhde, Liebermann, Slevogt, Corinth). Eine sehr liebevolle Auswahl von hohem Niveau.

Grohmann

DUISBURG

Bei Gelegenheit des 59. Tonkünstlerfestes veranstaltete der Museumsverein eine Ausstellung



Fritz Wimmer — Urteil des Paris

Ausgestellt in der Dresdner Kunstgenossenschaft, Brühlsche Terrasse

unter dem Titel »Die Musik in der darstellenden Kunst der Gegenwart«.

Will man hiesige Veranstaltungen auf dem Gebiete der darstellenden Kunst gerecht beurteilen, darf man nicht außer acht lassen, daß noch keine Tradition vorhanden ist und Raum und Geldmittel beschränkt sind. Das wird um so stärker empfunden, als die Nachbarstadt Essen unter viel günstigeren Bedingungen arbeitet und darum weit höher gesteckte Ziele zu erreichen vermag. Es wird noch viel Zeit und Aufwand an energischem Zielstreben kosten, bis Duisburg Gleichwertiges zu bieten imstande sein wird.

Die gegenwärtige Ausstellung zeigt insofern einen Fortschritt, als eine große Anzahl namhafter Künstler mit bedeutenden Werken vertreten sind, die unter einheitlichem Gesichtspunkt ausgewählt wurden. Wenn der hier eingeschlagene Weg weiter verfolgt wird und die richtigen Kräfte mobil gemacht werden, könnte die bildende Kunst in Duisburg in Zukunft vielleicht die Geltung erlangen, die die Tonkunst in der aufstrebenden Industriestadt längst besitzt. Die jüngsten Eingemeindungen, die Duisburg etwa 150 000 Menschen zuführen, deren Lebensbedingungen sich fast unter amerikanischen Verhältnissen entwickelt haben, die keine überlieferte Kultur, aber um so stärkeren Kulturhunger mitbringen, werden hier vielleicht eine wirksame Stoßkraft bedeuten, um so mehr als ein Teil der heranwachsenden Jugend sich hier systematisch zur bildenden Kunst hinführen läßt.

So hat denn die gegenwärtige Ausstellung mit ihrer Fülle von guten Bildern in diese durch keinerlei historische Maßstäbe beirrte und daher für moderne Kunst ungehemmte Einfühlungsfähigkeit mächtig eingeschlagen. Die stärkste Wirkung löste Heinrich Nauens großes Musikbild aus. Die hohe Musikalität der Farben- und Formenrhythmen, die klingende Dynamik voll verhaltener Kraft, die ganze formale und lebenerfüllte Kultur dieses Bildes ist von überzeugender Gewalt. Es ist bedauerlich, daß dieses Werk, das außerdem durch die ornamentale Aufteilung des Hintergrundes einen Markstein in der Entwicklungsgeschichte expressionistischer Malerei bedeutet, sich in Privatbesitz befindet und deshalb der Öffentlichkeit selten zugänglich gemacht wird. Vielleicht war es ausstellungstechnisch nicht vorteilhaft, dieses Meisterwerk musikalischer Bildgestaltung gleich beim Eintritt zu zeigen; denn manches Folgende verliert dadurch an Auswirkungsmöglichkeit. Das gilt besonders von den in nächster Nachbarschaft hängenden Mosaikentwürfen Thorn Prikkers, die nur im Thema etwas mit Musik gemein haben. Die mystischen Impressionen von Rohlfs setzen sich nicht genug in Klangwirkungen um, während Hofers Trommler lärmend den Raum erfüllt und der auf optischen Effekt eingestellte Wollheim wie Raketenfeuer knattert und verpufft. Klee kommt mit seiner subtilen irrationalen Art in dieser Umgebung nicht zur Geltung, doch vermag sich August Mackes Farbenmusik mit rauschenden Akkorden durchzusetzen. Ernst Opplers Geiger wirkt überzeugender und musikverbundener als Pechsteins Cellospieler, der aber die sprühende Vibration der

Farbe voraus hat. Musikalisch ist auch Oppenheimer, dessen Großes Orchester einen ganzen Raum beherrscht. Genannt seien außerdem noch Orlik, Heckel, Heuser, die mit kleineren Werken vertreten sind, der Düsseldorfer ten Hompel und von niederrheinischen jungen Künstlern, die mit relativ guten Leistungen erscheinen, Helmut Macke, der auf der vorjährigen Düsseldorfer Ausstellung mit einem Preis ausgezeichnet wurde, und der Duisburger Peter Stermann, der mit seinem großen Landsmann Lehmbruck innerlich verwandte Züge hat. Von den Ausländern Bocconi, Togore, Picasso, Braque, Juan Gris finden die Franzosen mit ihrer fein abgewogenen Linienführung der Bildgestaltung nicht die verdiente Beachtung, da für die Abstraktion rein formaler Werte das Verständnis hier noch nicht reif ist.

Außer diesen Ölgemälden werden hochwertige graphische Blätter von Kokoschka, Liebermann, Slevogt u. a. gezeigt. — Die Ausstellung, die von vielen namhaften Teilnehmern des Tonkünstlerfestes und außerdem von einer Reihe auswärtiger bildender Künstler besucht wurde, wird noch bis in den August hinein dauern. Mühlhoff

KIEL

Die Ausstellung nordischer Volkskunst im Thaulow-Museum gibt ein umfassendes Bild von der hochentwickelten bäuerlichen Kunst Skandinaviens und Finnlands. Vielleicht den stärksten Eindruck vermitteln die Textilien: Arbeiten in verschiedenster Technik, erfüllt von einem unerschöpflichen Reichtum an Farben und Formen. Höhepunkte bilden die gewebten »Röllakan« Schwedens, die gewirkten Bildteppiche Norwegens und die flauschigen, geknüpften »Ryen« Finnlands. Daneben müssen aus Schweden die auf uralter, einheimischer Überlieferung beruhenden Hohlgewebe, die von Flandern angeregten »flämischen Gewebe« und die schwedischen »Ryen« genannt werden, von denen auch einige frühe, fellartige und sparsam gemusterte Arbeiten vertreten sind. Ein ganzer Saal ist den prächtigen »Bonader« gewidmet, jenen dekorativen und farbig höchst kultivierten Bauernmalereien, die, jederzeit abnehmbar, zum Schmuck der Innenräume dienten. Die von naiver Drastik erfüllten Kompositionen geben biblische Themen im Gewande des 18. Jahrhunderts und in einem primitiv flächenhaften Stil. In den ausgezeichneten, meist farbig bemalten Holzschnitzereien lebt die Formenwelt der Völkerwanderungszeit, Flechtband- und Tierornamentik, bis ins 18. Jahrhundert weiter. Eine Auswahl schöner, zum Teil sehr altertümlicher Volkstrachten und feiner Stickereien rundet das Bild. Die Möbelkunst ist durch einige besonders qualitätvolle Stücke, wie den schön bemalten Schrank aus Dalarna, angedeutet.

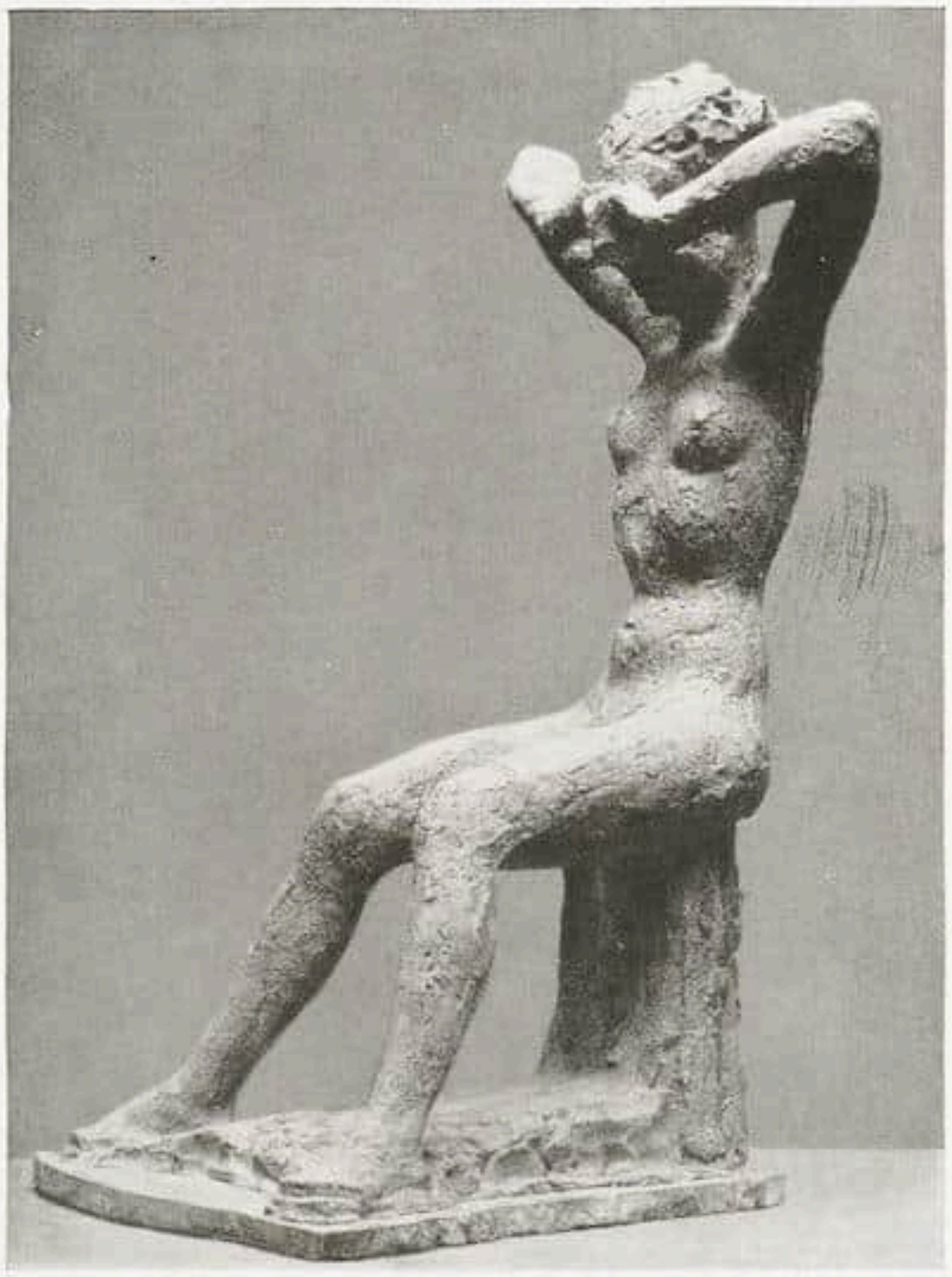
Aus den schwedischen Lappmarken stammen die buntfarbigen Lappentrachten mit der charakteristischen Zinndraht-Stickerei und oft reichem Silberschmuck, die rein ornamental verzierten Arbeiten aus Renntierknochen und die geflochtenen Schachteln.

In der norwegischen Abteilung dominieren die bereits genannten, meisterhaft stilisierten Bildteppiche des 17. Jahrhunderts (Abb.). Im übrigen zeigen die farbig durchweg wundervollen Wandbehänge und Kissenplatten meist ausgesprochen geometrische Muster. Eine besondere Rolle spielt in dieser Abteilung der prächtig bemalte und geschnitzte Hausrat des 18. Jahrhunderts. Hier, im Zeitalter des norwegischen Großbauerntums, hat sich noch einmal an den eindringenden Formen des Barock und Rokoko die altnordische Linienphantasie zu einer prachtvollen Schmuckkunst entzündet. Dazu kommen einige ausgewählte Trachten, schöne Stickereien und feine Silberarbeiten.

Die finnische Abteilung wird vollständig beherrscht von der Sammlung der großen Ryen, die — wahrscheinlich aus Schweden übernommen — hier ihre größte Blüte erlebt haben. Diese Ryen übertreffen an Tiefe und Glut der Farbe alles, was der Norden in der Textilkunst hervorgebracht hat. Die Entwicklung führt von rein geometrischer Musterung zu figürlicher, ornamental stilisierter Komposition. Die schönen Stickereien tragen teilweise schon ganz osteuropäisches Gepräge. An diese Sammlung alter finnischer Volkskunst schließt sich eine Abteilung von großenteils recht geschmackvollen Arbeiten modernen finnischen Kunstgewerbes an.

Dänemark überrascht mit einer Fülle köstlicher Stickereien von den Inseln Seeland und Amager. Die ausgezeichneten keramischen Arbeiten (Abb.) und holzgeschnitzten Geräte klingen stark an die benachbarte schleswig-holsteinische Volkskunst an. Island ist mit einer Anzahl schöner Gürtel mit Gold- und Silberstickerei und zierlich gearbeiten silbernen Beschlägen vertreten; die in Island beliebten holzgeschnitzten Kästchen tragen noch im 19. Jahrhundert das altgermanische Flechtbandornament.

Die Ausstellung nordischer Architektur der Gegenwart gibt auf Grund von Modellen, Zeichnungen und Photographien einen Querschnitt durch das architektonische Schaffen Schwedens, Norwegens, Finnlands und Dänemarks. Das Bauschaffen aller vier Länder ist gekennzeichnet durch eine mehr oder minder starke Bindung an die Tradition. Besonders die ältere Generation — in Dänemark J. Klint, in Schweden Ragnar Östberg und Ivar Tengbom — verwendet, freilich in geschmackvollster und freizügigster Weise — gern die Formen der Gotik und des Klassizismus. Dafür besitzen diese Bauten etwas, was der sachliche Baustil des übrigen Europa heute kaum noch kennt: echte Monumentalität und repräsentative Würde. Ausgezeichnet die Arbeiten des Bergener Architekten Ole Landmark. In der jüngeren Generation macht sich in Schweden (Asplund, Sundahl), Norwegen (Bakker, Bryn und Ellefsen), Finnland (Aalto) und



Hermann Haller Das weinende Mädchen. 1929
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

Dänemark (Kay Fisker) der Einfluß der internationalen Baukunst bemerkbar, der aber in mehr oder weniger selbständiger Weise verarbeitet wird. Städtebauliche Entwürfe großen Maßstabes zeigen Finnland (Kallio, Lindberg) und Norwegen (Arneberg und Poulsson).

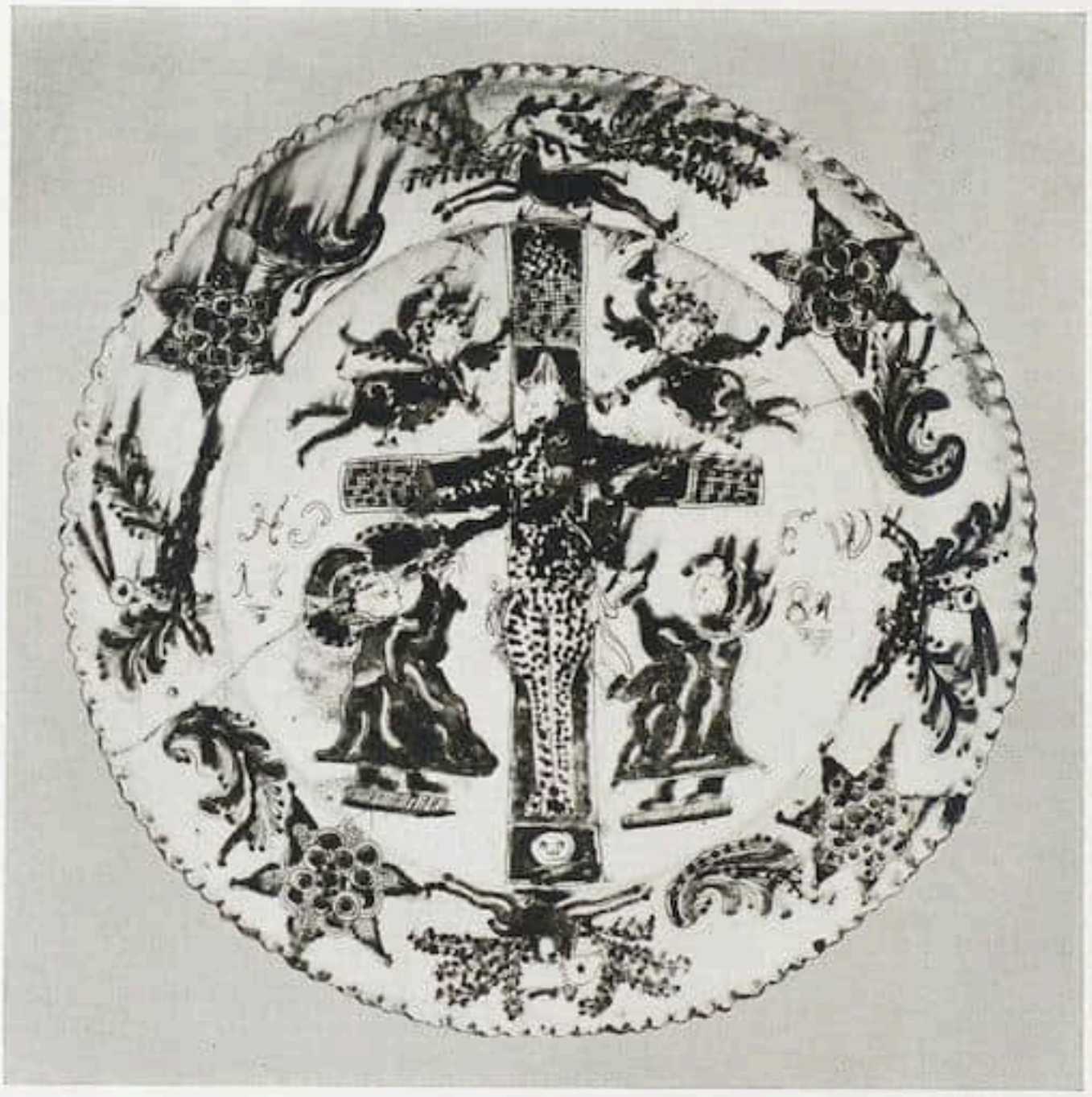
Walter Passarge

LONDON

Leicester Galleries / Lefèvre Galleries

Die Leicester Galerie weiß — was Qualität und Zahl ihrer Veranstaltungen anlangt — einen hohen Stand zu behaupten. Das gilt auch für ihre letzte Ausstellung »Französische Kunst der Gegenwart«, die mit 120 Gemälden und Zeichnungen lebender französischer Künstler kürzlich eröffnet wurde. Utrillo ist mit zwei Werken vertreten »St. Germain-en-Laye« und »Vaujours, rue de Meaux«, letzteres eine besonders gelungene Arbeit dieses Malers. Chiricos »Gladiatoren« und seine »Komposition« stehen in dieser Ausstellung einzig da. Die Gladiatoren sind drei männliche Gestalten in braunen und grauen Tönen, die »Komposition«, ein breit gemaltes Bild in Schwarz, Braun und Grün. Im größten Gegensatz zu diesen beiden Werken stehen zwei weibliche Akte von Grigory Gluckmann, die ganz »akademisch« in der Behandlung sind. Bemerkenswert sodann von Derain eine Skizze in gedämpftem Grau und Grün, von Matisse eine südliche Landschaft und die sitzende Frau und von Vuillard ein Frauenkopf. Der »Pont neuf« und »La Place de la Concorde« von Pierre Sicard zeigen diesen Künstler in klarer und überzeugender Weise als sicheren Schilderer des Sonnenlichtes auf Bäumen und Gebäuden. Beaumonts »Nachbarlicher Besuch auf dem Lande« erinnert in seinen gedämpften Tönen an Manet und in der Auffassung der Gestalten an Daumier. Neben diesen Künstlern sind noch Marie Laurencin, Othon Friesz und Forain hervorragend vertreten.

Auf die von der Lefèvre Galerie veranstaltete Schau von »Meisterwerken der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts« folgt an gleicher Stelle eine neue Ausstellung »Moderne französische Meister«, in der nur zwanzig ausgesuchte Gemälde dem Publikum gezeigt werden. Hier ist Matisses »Interieur aus Nizza« als besonders hervorragend und charakteristisches Werk zu erwähnen, ein Interieur mit einer weiblichen Gestalt, die auf einem Stuhl sitzt, während hinter ihr durch die halb offene Tür ein Schimmer der blauen See sichtbar wird. Der »Pont de Sèvres« dagegen ist eine Skizze in Schwarz, Blau und Grün. Ein Pfirsich-Stilleben



Tonschüssel aus Jütland, Dänemark. 1781
Aus der Ausstellung nordischer Kunst in Kiel

und »Rosen in einer Vase«, ebenfalls von Matisse, sind nicht weniger beachtlich. Die »Jockeys 1888« von Degas sind eine Bewegungsstudie von galoppierenden Pferden in Pastell. Von den vier Derains ist das hervorragendste die lebendige Gestalt eines sitzenden Frauenaktes mit den wohlgerundeten Armen und einem warmen, braunen Inkarnat. »Die blauen Augen« von Modigliani und der Frauenkopf von Renoir sind zwei sehr charakteristische Beispiele der gleichen Darstellung von zwei Künstlern ganz verschiedener Wesensart. Auch Utrillo, Seurat, Derain und Dufresne sind in diesar interessanten und repräsentativen Ausstellung vertreten. H. W.

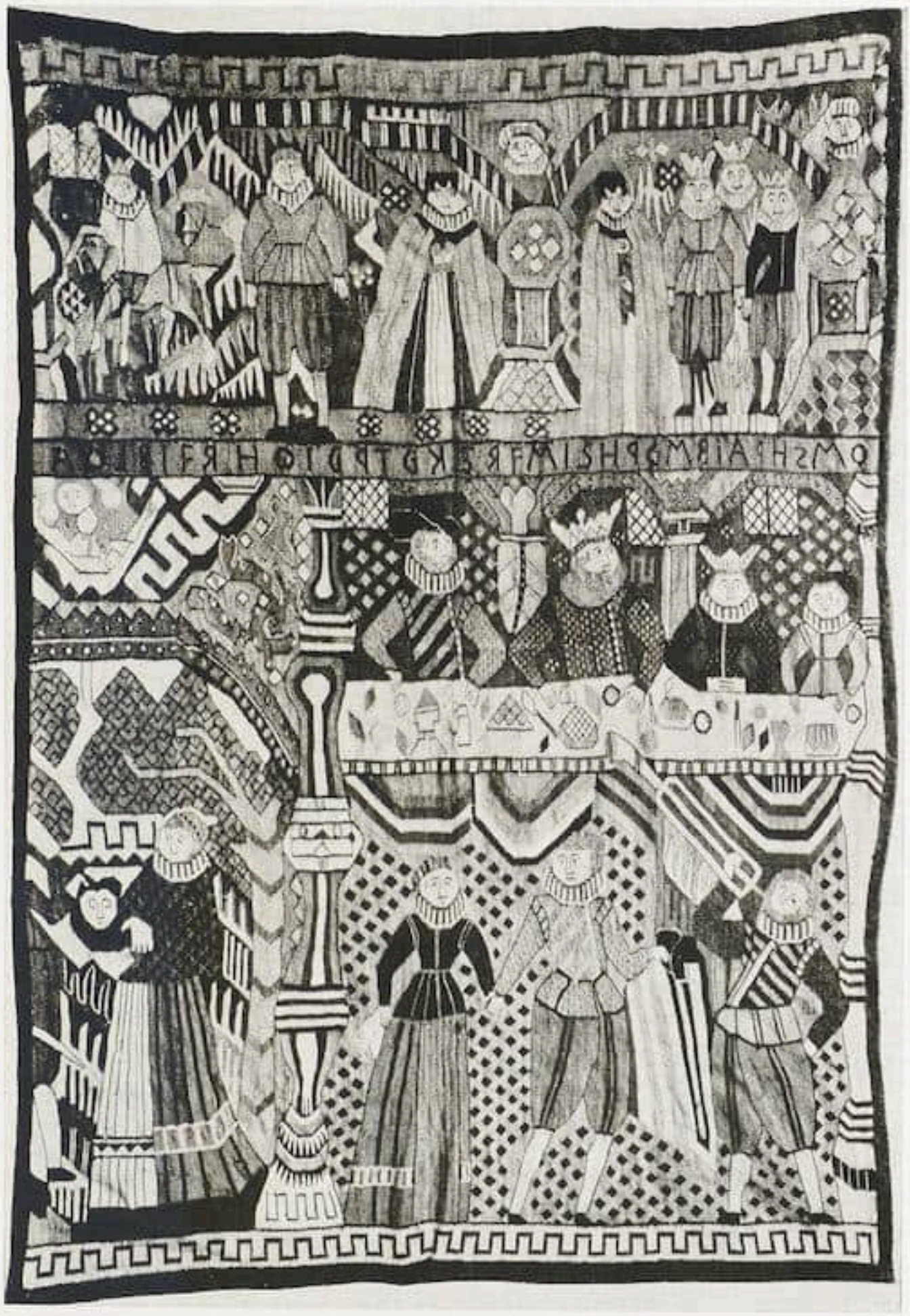
PERSONALIA

Die nach der Pensionierung des Leipziger Museumsdirektors Prof. Dr. Graul notwendig gewordene Neubesetzung der Leipziger Museumsposten hat nunmehr in dem von uns kürzlich an dieser Stelle empfohlenen Sinne seine Regelung gefunden. Der langjährige Assistent Grauls, Dr. Wichmann, wird die Leitung des Städtischen Kunstgewerbemuseums übernehmen, während Dr. Werner Teupser die Leitung des Museums der bildenden Künste unterstellt wird. Freilich wird der Rat der Stadt Leipzig mit diesen beiden Herren, die provisorisch zu Direktoren ernannt werden, zunächst nur einen Privatdienstvertrag abschließen, der aber nach wenigen Jahren schon definitive Form bekommen soll, wenn sich die beiden Persönlichkeiten auf ihrem neuen Posten bewähren.

Man darf daher mit besonderem Interesse der kommenden Entwicklung entgegensehen. Aufgabe der beiden neuen Männer wird es sein, das seit langem völlig stagnierende künstlerische Leben Leipzigs, soweit es sich in Museen konzentriert, den Aufgaben der modernen Zeit anzugleichen. B.

52 Jahre alt verstarb plötzlich in Berlin der Museumsarchitekt Baurat Wilhelm Wille, der nach dem Tode Alfred Messels 1909 in den Staatsdienst eingetreten war, um die großen Baupläne, zumal die Neubauten auf der Museumsinsel, durchzuführen. Daß ihm dies trotz kaum glaublichen Kabalen gelungen, ist eines seiner Hauptverdienste. Um so tragischer, daß er die Vollendung nun nicht mehr erlebt. Dagegen war die Neueinrichtung des Berliner Völkerkunde-Museums ausschließlich sein Werk, das auch an dieser Stelle entsprechend gewürdigt wurde.

In Bad Gastein verstarb der bekannte Kunstfreund und Sammler Otto Henkell im Alter von 60 Jahren. In rheinischen Kunstkreisen und zumal in Wiesbaden, das zugleich Vaterstadt und Wohnsitz des



Gewirkter Bildteppich mit der Geschichte der Salome. Norwegen, Gudhandsdalen. 17. Jahrh. Aus der Ausstellung nordischer Kunst in Kiel

Verstorbenen war, wird dieser Verlust noch lange schmerzlich empfunden werden.

Der Generaldirektor der Staatlichen Museen, Geheimrat Waetzoldt, ist als Nachfolger des verstorbenen Wilhelm v. Bode in den Verwaltungsrat des Germanischen Museums berufen worden.

Prof. Dr. Ferdinand Lessing und Dr. Ernst Waldschmidt sind soeben zu Kustoden an den asiatischen Sammlungen der Staatlichen Museen in Berlin ernannt worden. Prof. Lessing gilt als Autorität auf dem Gebiete der chinesischen Sprachwissenschaft. Er übernimmt am Völkerkunde-Museum die Nachfolge des Prof. Dr. F. Müller, der infolge der Altersgrenze vor einiger Zeit aus der Stellung als Direktor der ostasiatischen Sammlungen ausgeschieden ist. — Dr. Waldschmidt hat insbesondere über die Ergebnisse der Turfan-Expeditionen, diesen einzigartigen Besitz des Völkerkunde-Museums, gearbeitet. Er schrieb das kleine Buch über Gandhara, Kutscha und Turfan (im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig), das eine treffliche Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens gibt.

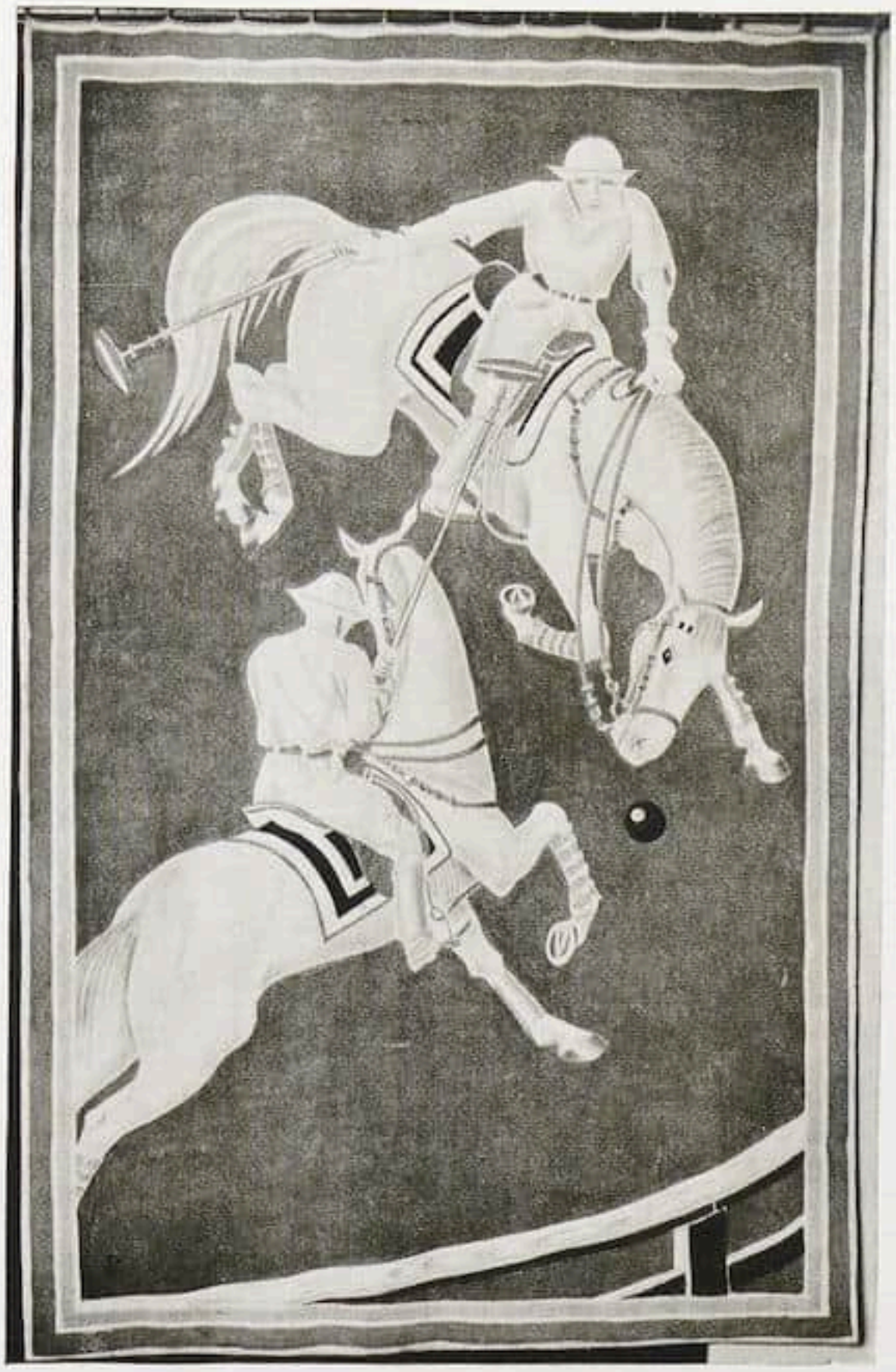
Auch Dr. William Cohn, der langjährige Mitarbeiter O. Kümmels beim Aufbau des ostasiatischen Museums, ist nun zum Kustos dieser Sammlung befördert worden. G.

In Moskau verschied im Alter von 64 Jahren Alexej Alexandrowitsch Bachruschin, ein Vertreter jener glänzenden Moskauer Sammlergruppe,

welche in erster Reihe die Brüder Tretjakoff, Schtchukin, Morosoff u. a. bildeten, und welcher die Sowjethauptstadt einen großen Teil ihrer Kunstsammlungen verdankt. Bachruschin interessierte sich speziell für russische Theaterkunst im weiten Sinne und hatte schon früh begonnen, deren Denkmäler zu sammeln, welche allmählich zu einem breit angelegten Museum in eigenem Heim auswuchsen, das eine Sehenswürdigkeit Moskaus wurde. 1913 hatte B. sein Museum der Akademie der Wissenschaften, Petersburg, vermacht, und die Sowjetregierung gab dem Haus dann die Benennung »Staatliches Bachruschin-Theater-Museum«, dessen Leiter der Verstorbene bis an sein Lebensende verblieb. P. E.

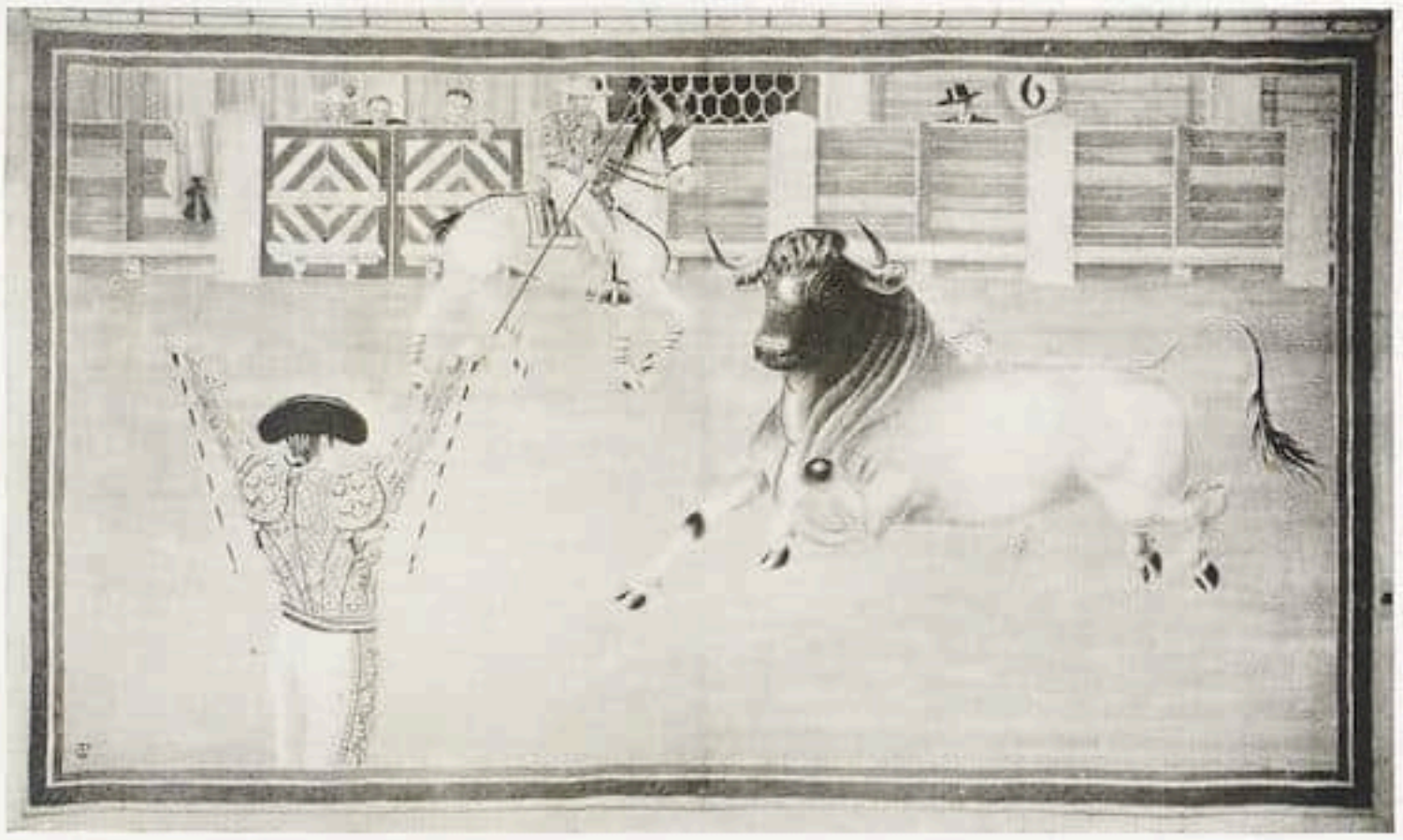
Nikolaj Leondowitsch Brümmer, ein talentvoller, vielversprechender russischer Graphiker und Xylograph, ist in Leningrad im Alter von 31 Jahren verschieden. Brümmer befaßte sich vorwiegend mit Buchillustration in Holzschnitt, wo er manch gelungenes Blatt schuf, und war Herausgeber einer kleinen Zeitschrift »Grawjura na derewe«, welche speziell dem neuen russischen Holzschnitt, seiner Pflege und Propaganda gewidmet ist. P. E.

Charles Masson, der Direktor des Luxembourg-Museums, ist von seinem Posten zurückgetreten. Zum Nachfolger wurde Louis Hautecœur ernannt. Als Mitglied der französischen Schule in Rom hat Hautecœur ein bedeutendes Werk über »Rom und die Wiedergeburt der Antike am Ende des 18. Jahrhunderts« 1912 publiziert. Seitdem war er kurze Zeit Conservateuradjoint im Louvre und schrieb einige Werke über Architektur. Vor zwei Jahren wurde er von dem König Fuad nach Ägypten berufen, um die Kunstverwaltung neu zu ordnen. Er gilt als ein ausgezeichneter Verwalter. Seine Stellung zur modernen Kunst ist aber unbekannt. P. C.



Werner Peiner — Bildteppich

Aus der Ausstellung bei Hermann Abels, Köln



Werner Peiner Aus der Ausstellung bei Hermann Abels, Köln Bildteppich

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Paul Cassirer und Hugo Helbing versteigern außer der bereits angekündigten Sammlung Dr. Eduard Simon, deren Auflösung am 10. und 11. Oktober erfolgen wird, am 5. und 6. November den Nachlaß Wilhelm von Bodes, die Sammlung Lanna d. J. und die Antiken der Sammlung Passavant-Gontard. Bei der Versteigerung Bodes stehen die italienischen Fayencen und Möbel und die Bibliothek im Mittelpunkt des Interesses, bei dem jüngeren Lanna die italienischen und niederländischen Gemälde und Skulpturen. Ende November werden die Gemälde und Gobelins der Sammlung Kommerzienrat Held, Berlin, und die holländischen Gemälde der Wiener Sammlung Alexander Tritsch, die vor Jahren Gustav Glück katalogisiert hat, ausgeboten. Anfang Dezember werden die italienischen Gemälde, Buchminiaturen, Möbel und Majoliken der Florentiner Sammlung Murray versteigert.

Lepke plant u. a. für den Herbst die Versteigerung einer gewählten Sammlung holländischer Gemälde aus Wiener Besitz und einer umfangreichen wie bedeutenden Kollektion von Möbeln und kunstgewerblichen Arbeiten.

Paul Graupe bringt im September die Sammlung Russel-Koblenz zur Auflösung. Sie enthält Gesamtausgaben und Einzeldrucke deutscher Literatur der Klassik bis zur Neuzeit, darunter auch so seltene Werke wie den Götz, die Räuber usw. Die moderne Buchkunst ist vor allem durch eine Stefan-George-Sammlung vertreten. Weiterhin wird Graupe im Herbst einige Bibliotheken moderner Luxus- und Pressendrucke versteigern. Auf dem graphischen Gebiet wird eine Auktion Farbstiche, Sportblätter und dekorative Ansichten auf den Markt bringen. Gemeinsam mit der Firma Hermann Ball versteigert Graupe die bekannte Sammlung Marc Rosenberg, die kostbaren Schmuck von der Antike bis zum 19. Jahrhundert enthält. Es befinden sich darunter vor allem außergewöhnlich schöne etruskische, frühgriechische und persische Arbeiten, dann Zellenschmuck aus der Völkerwanderungszeit, sowie Emailschmuckstücke der Renaissance.

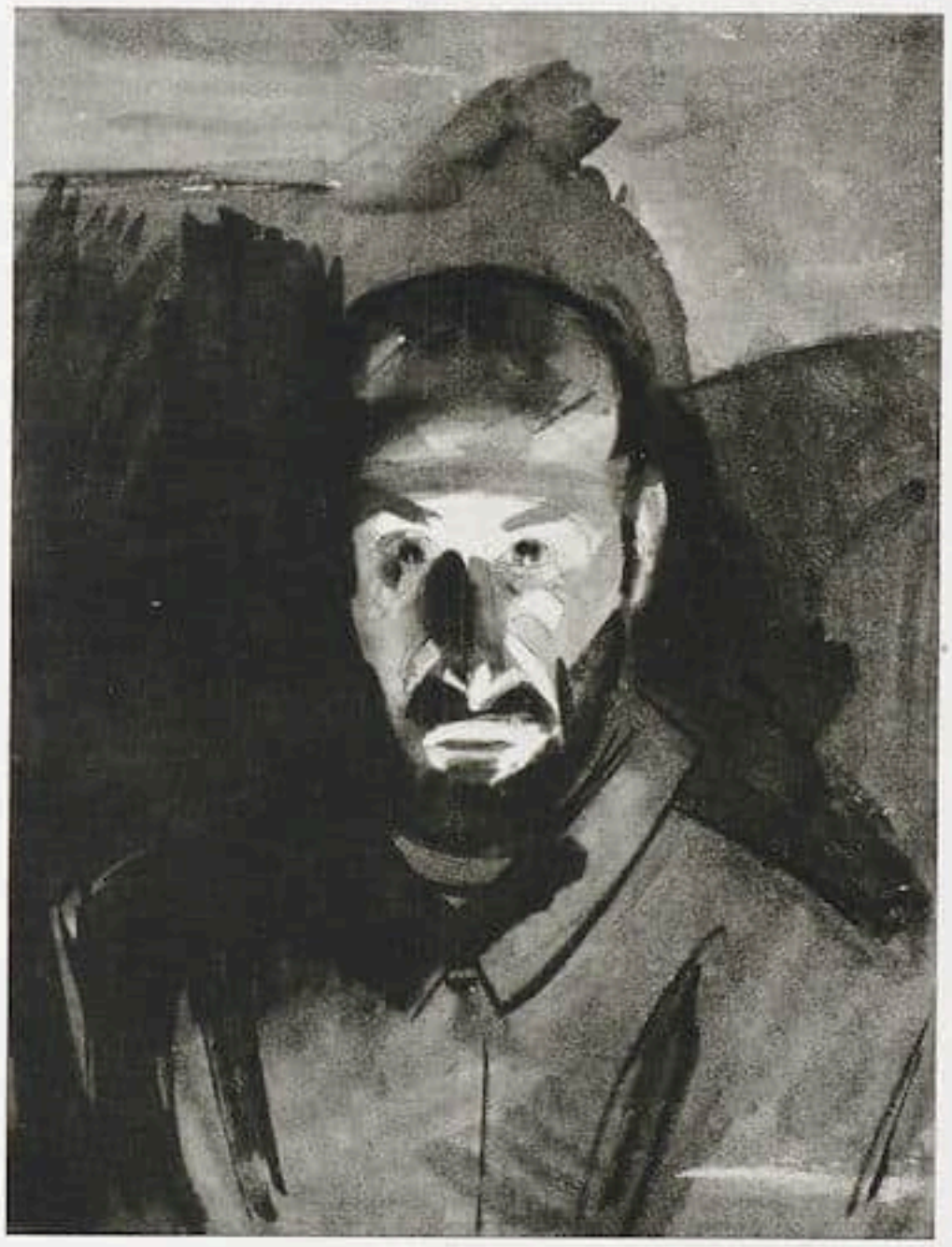
Die Firma Hollstein & Puppel, die ihre Geschäftsräume nach Kurfürstendamm 220 verlegt und soeben ihre neuen Räume mit einer Ausstellung hervorragender Blätter alter Meister, wie Dürer, Schongauer, Meckenem, Leyden, Rembrandt, Ostade, Goltzius eröffnet hat, kündigt für den Herbst die Versteigerung einer westdeutschen Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen alter Meister an.

Mitte September erfolgt durch das Kunstauktionshaus Jac. Hecht die Versteigerung des Schlosses Hasenwinkel i. M. Gobelins, Aubussongarnituren, Garnituren mit Tapisseriebezügen zeigen das Vorbild französischer Schlösser. Ein paar italienische Louis-XVI.-Kommoden in Zedernholz, ein Hepplewhite-Schreibtischsessel, der den Namen des Künstlers trägt, vervollständigen das Mobiliar.

h

GRAPHIK-AUKTION IN LEIPZIG

Die Firma C. G. Boerner, Leipzig, bereitet wiederum eine interessante Versteigerung alter Grapkik vor, die voraussichtlich in der zweiten Hälfte des November stattfinden wird. Den Grundstock bildet eine ältere fürstliche Sammlung sowie eine Samm-



Konrad Westermayr † Selbstbildnis 1917
Pinselzeichnung
Aus der Westermayr-Gedächtnis-Ausstellung des Graphischen Kabinetts (G. Franke), München

lung aus belgischem Privatbesitz. Das Material umfaßt die sogenannten alten Meister wie auch die französische und englische Graphik des 18. Jahrhunderts. Unter der frühen Graphik sind hervorzuheben Blätter vom Meister ES, Mair von Landshut, dem Monogrammisten FvB, den man gewöhnlich mit Franz von Bocholt bezeichnet, und von Israhel van Meckenem. In der schönen Dürer-Serie befindet sich ein wundervoller »Hubertus«, wie er wohl seit mehreren Jahren nicht im Handel gewesen ist. Von Rembrandt seien nur Hauptblätter wie »Die drei Kreuze« oder der »Hieronymus in Dürers Geschmack« erwähnt. Selbstverständlich sind auch die niederländischen und deutschen Kleinmeister vertreten. Unter den Holzschnitten verdienen interessante Blätter von Baldung, Cranach und Woensam von Worms besonderes Interesse. Wir kommen später eingehend noch auf die Versteigerung zurück. G.

HERBSTAUKTION IN LUZERN

Die Galerie Fischer veranstaltet am 27. und 28. August 1929 in den Räumen des Hotel National eine Auktion von Gemälden alter Meister und einer bedeutenden Sammlung Altchinakunst aus ausländischem Besitz. Die Abteilung, die am ersten Tage zum Ausruf gelangt, umfaßt in ihrer Mehrzahl Gemälde bekannter Meister des 15. bis 18. Jahrhunderts. Bedeutend sind namentlich die Italiener des 15. und 16. Jahrhunderts und die Holländer und Flamen des 17. Jahrhunderts vertreten; unter den erstgenannten Meister wie Jacopo de Sellaio, Dom. Alfani, Bonifazio Veronese, Caroto u. a., unter letzteren Rembrandt (mit dem Bildnis eines russischen Mönches), Van Dyck, Isaak und Adr. van Ostade, Jan Steen, Jan Lievens, C. J. van der Ceulen (mit einem repräsentativen Damenbildnis), ferner Porcellis, Vlieger, Wouwerman, Cuyp, Beyeren, Van de Velde u. v. a. Unter den primitiven Deutschen und Niederländern sind erwähnenswert Arbeiten des Meisters des hl. Blutes, vom Meister der weiblichen Halbfiguren und einige sympathische Bilder aus dem Umkreise Rogiers van der Weyden. Das 18. Jahrhundert ist durch vorzügliche Arbeiten von Pellegrini, Ricci, Canaletto, Matthieu, Rosalba Carriera, Handmann, Mytens und K. W. Hamilton vertreten. Ein nicht sehr umfänglicher Anhang von Werken des 19. Jahrhunderts verzeichnet Namen wie Wasmann, Verboeckhoven, Lenbach, Daubigny und Ribot.
Die in ihrer Gesamtheit bedeutende China-Abteilung umfaßt namentlich Stein-, Ton und Holzplastiken der Wei-, Tang-, Sung- und Ming-Epoche, Grabbeigaben, Vasen, Schalen und kostbare Nippes aus Jade und Bergkristall. Kataloge durch den Auktionator und das Kunsthaus Pro Arte in Basel. r

Thomas Lawrence. Porträt der Lady Emily Cowper
Auktion am 27. und 28. August durch die Galerie Fischer, Luzern

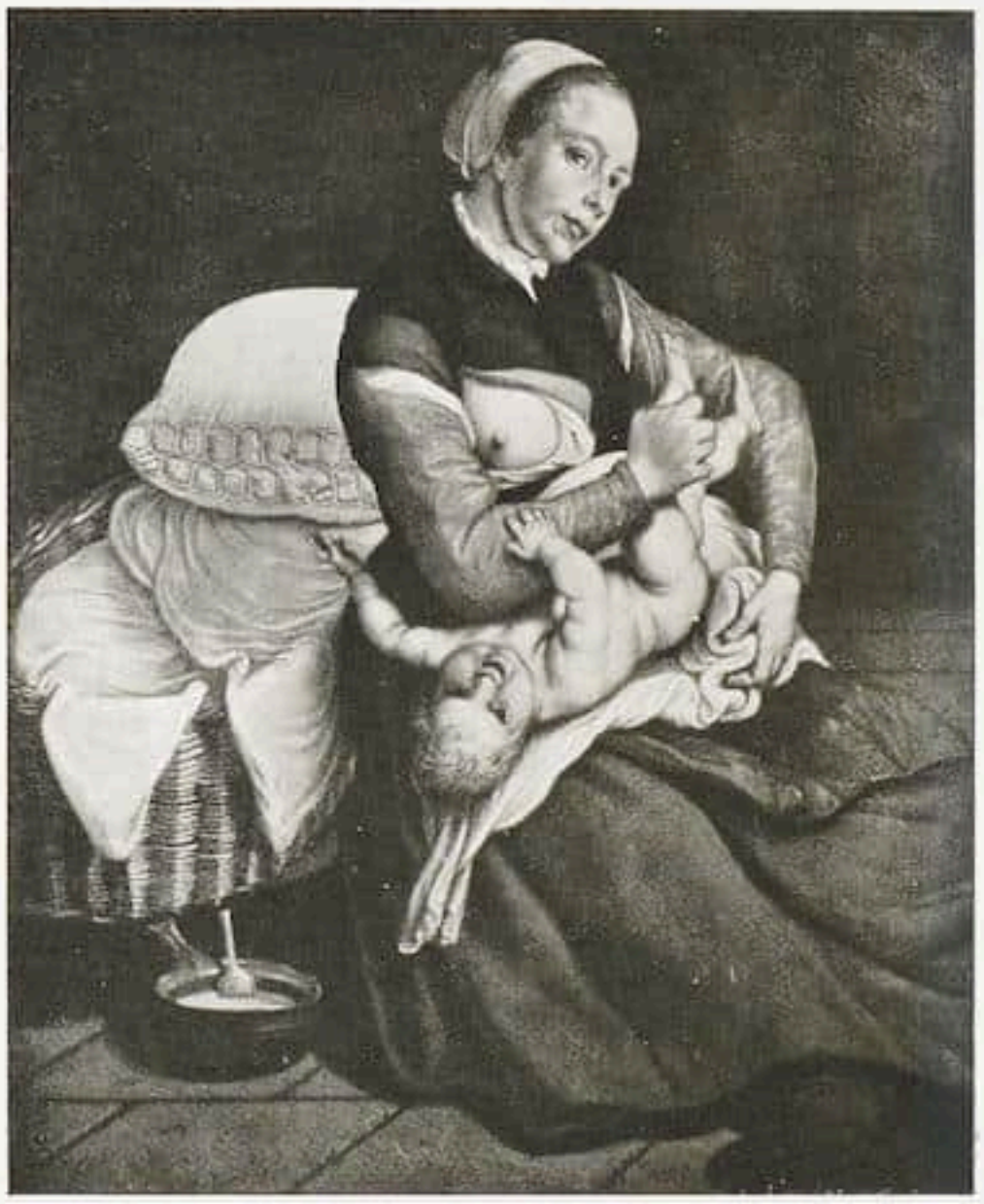
VERKAUF DER IMPRESSIONISTEN-SAMMLUNG HERZOG

Eine Reihe der schönsten impressionistischen Gemälde aus der bekannten ungarischen Sammlung des Barons Maurus Leopold Herzog in Budapest sind an die Galerie Matthiesen in Berlin verkauft worden. Die Werke, die zum Teil in der ersten Sammlung Marzell von Nemes waren, sind durch die Literatur, mehrere Ausstellungen und den Katalog der Sammlung Nemes weiteren Kreisen bekannt geworden. Georg Biermanns reich illustrierter Aufsatz über die Sammlung Herzog im Cicerone, Jahrgang 1912, Heft 11 sei besonders genannt.

Vor allem besitzen Manets 1878 gemalte »Rue de Berne« und das im gleichen Jahre entstandene Bild Renoirs der Familie Henriot große Berühmtheit. Diesen beiden Hauptwerken schließen sich an ein Stilleben mit Äpfeln und Zitronen und eine Variante der »Badenden« von Cézanne, von nicht impressionistischen Gemälden Goyas Bildnis der Marquise de Casa Flores und Daumiers Bild mit drei Badenden. S.

BILDKARTEN DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Der Deutsche Kunstverlag, Berlin, seit langem bestrebt, durch gute Bilderpublikationen den großen Schatz deutscher Kunst allgemein zugänglich zu machen, hat es unternommen, das Niveau der Postkarten, das bisher ziemlich tief stand, zu heben. Die photographischen Bildkarten berühmter Kunststätten, heute schon annähernd 3000 Aufnahmen rein kunstgeschichtlicher Art, haben reformierend auf den Postkartenvertrieb gewirkt und zur Popularisierung der Kunstschätze wesentlich beigetragen. Besonders begrüßenswert sind daher die in letzter Zeit erschienenen Bildkarten aus



Pieter Aertsen Mutter und Kind

Ausgestellt in der Galerie S. Hartveld, Antwerpen

den Beständen deutscher Museen. Gerade hier hat es bisher an gutem und billigem Bildermaterial gänzlich gefehlt. Wer an Stelle der wenigen und meistens recht schlechten Postkarten gute Reproduktionen suchte, war auf den Kauf kostspieliger Photographien angewiesen. Nachdem das Folkwang-Museum in Essen mit der Herstellung photographischer Bildkarten, die der Deutsche Kunstverlag besorgte, vorangegangen war, ist nun das Germanische Museum in Nürnberg gefolgt. Der Deutsche Kunstverlag hat hier annähernd hundert Objekte der eigentlichen Kunstsammlung nach geschichtlichen wie ästhetischen Gesichtspunkten sorgfältig ausgewählt und mustergültig wiedergegeben. Neben den Gesamtaufnahmen fallen viele Detailaufnahmen auf, die vorzüglich herausgekommen sind und eine große Bereicherung des photographischen Materials bedeuten. Dem Unternehmen ist Fortsetzung und weite Verbreitung zu wünschen. S.

AUSSTELLUNG INGRES BIS PICASSO

In München veranstaltet das Graphische Kabinett (Leitung: Günther Franke) im August und September 1929 eine umfassende Ausstellung »100 Jahre französische Graphik und Zeichnung«. Ein Katalog mit Einführung von Wilhelm Hausenstein und zirka 50 Abbildungen nach Originalen von Bresdin, Cézanne, Chassériau, Corot, Daumier, Delacroix, Degas, Derain, Doré, Fantin-Latour, Gauguin, Géricault, van Gogh, Guys, Ingres, Manet, Matisse, Meryon, Millet, Picasso, Renoir, Redon, Toulouse-Lautrec ist soeben erschienen. G.

ANTWERPEN

Die Galerie S. Hartveld veranstaltet während der Sommermonate eine Ausstellung von Werken alter Malerei, die in der Hauptsache der flämischen und holländischen Kunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts gewidmet ist. Eine große Zahl der typischen Meister jener Zeit ist mit qualitätvollen Werken vertreten. Besonders verdienen die Arbeiten von Pieter Aertsen, Molenaer, Jan Brueghel, Mieris genannt zu werden. Als Beispiel ist hier die Genreszene von Pieter Aertsen abgebildet.

Marlier

AACHEN

Dieser Tage kann die Firma Ant. Creutzer, vorm. M. Lempertz in Aachen auf ihr sechzigjähriges Bestehen zurückblicken. 1869 als wissenschaftliches Antiquariat gegründet, dem im Laufe der Jahre eine Sortimentsbuchhandlung, 1906 eine Kunsthandlung und ein Kunstauktionshaus angegliedert wurde, ist die Firma besonders durch ihre Kunstauktionen weit bekannt und für den westdeutschen Kunstmarkt von großer Bedeutung geworden. h

DAS TIEPOLO-ZIMMER DES PALAZZO PORTO IN VICENZA

VON ALFRED SCHARF

Betrachtet man die Tätigkeit Giovanni Battista Tiepolos vor seiner Berufung nach Würzburg, dann muß man bei seinen zahlreichen Werken, die er in und für Vicenza geschaffen hat, verweilen. Gehören doch die Fresken in der Villa Valmarana, noch heute an Ort und Stelle und gut erhalten, in ihrer heiteren Pracht und grandiosen Erfindung zum Schönsten, was der Meister hervorgebracht hat. Aber sie sind nicht die einzigen Zeugnisse seines Vicentiner Aufenthalts. Arnaldi, die zuverlässigste Quelle für die Kenntnis Tiepolos in Vicenza, erwähnt in seiner Beschreibung der Bauten, Gemälde und Skulpturen Vicenzas (1779 erschienen) Altarbilder für die Kirche San Stefano (zwei Apostel auf Konsolen stehend, heute noch zu Seiten des Hochaltars), für die Klosterkirche Aracoeli (Maria Immaculata, jetzt im Museo Civico), für die Kirche Corpus Domini (Ein Bischof bekleidet eine Nonne, Frühwerk, verschollen) und Fresken in einer Galerie des Palazzo Marchesini neben der Kirche S. Michele, im Palazzo Ottavio Trento, im Palazzo Angelo Vecchia, jetzt Thiene, in der Villa Loschi bei Vicenza und im Palazzo Giovanni Battista Orazio Porto, jetzt Colleoni (Die Identität des Palazzo Porto mit dem Palazzo Colleoni klärt die »Verwechslung« Chennevières auf, die Sack, Tiepolo S. 180 vermutet). Während nun die Fresken im Palazzo Trento und in der Villa Loschi erhalten geblieben sind, das Deckenbild des Palazzo Angelo Vecchia aber verschollen ist, sind die Fresken des Palazzo Marchesini und des Palazzo Porto abgelöst und verkauft worden. Der Verbleib der Fresken für den Palazzo Marchesini läßt sich leider nicht mehr feststellen, dagegen haben die des Palazzo Porto im Hause Dr. Eduard Simon in Berlin, das Berlins letzter Klassizist Messel in der Viktoriastraße erbaut hat, auf Leinwand übertragen, ein neues Heim und würdigen Rahmen gefunden. Mit der Kunstsammlung Simon, die im Oktober bei Cassirer versteigert wird, werden sich die Fresken Tiepolos von neuem auf die Wanderschaft begeben müssen.

Der an einen gotischen Bau angelehnte Palazzo Porto, ein Werk Palladios, barg so manche Kunstwerke — Gemälde von Liberi und Piazetta, das Fresko eines Gigantensturzes von Fasolo —, keines aber läßt sich an Bedeutung mit den Fresken vergleichen, die Tiepolo zur Glorifizierung der Familie Porto geschaffen hat. Die Wände waren mit sechs grau in grau gemalten Wandfeldern auf Goldgrund geschmückt, die bedeutsame Begebenheiten aus der Geschichte der Familie Porto wiedergaben. Diese Flachreliefs vortäuschenden Grisaillemalereien standen im Gegensatz zu dem stark farbigen Deckengemälde al fresko, das, wie die Wandbilder antikisch und allegorisch verbrämt, die Apotheose auf den Ruhm dieses Geschlechts vor Augen führt.

Auf den sechs Wandgemälden werden mehr als sechshundert Jahre Geschichte der Familie Porto in ihren Hauptereignissen erzählt, in sechs Gruppen wird der Aufstieg der Familie zu hohen Würden, zu patrizischer Größe dargestellt. Schrifttafeln erläutern den Sinn der Szenen. Im Jahre 1022 wird Jacopo de Porto Präfekt von Vicenza, 1379 Donato Bürger von Venedig, 1508 — im glücklichsten Jahrhundert der Porto — Girolamo Präfekt von Piemont, 1554 Francesco General der Republik Venedig, 1572 wird Ippolyto von Karl V. mit den höchsten Ehren überschüttet (»summis honoribus cumulatur«), endlich wird 1661 Giovanni Battista Porto zum »supremus militum magister«, zum Oberbefehlshaber der venezianischen Truppen gewählt. Auf dem farbig festlichen Deckenbild wird ein Porto auf einem Wolkensitz zu den Göttern, den Löwen Venedigs neben sich und Chronos zu Füßen, emporgetragen, Victoria und Putten huldigen ihm.

Giovanni Battista Tiepolo
Ernennung Jacopo da Portos zum Präfekten von Vicenza

Giovanni Battista Tiepolo
Donato da Porto wird Bürger von Venedig

Giovanni Battista Tiepolo / Ernennung Girolamo da Portos zum Präfekten von Piemont

Giovanni Battista Tiepolo / Ernennung Francesco da Portos zum General der Republik Venedig

Giovanni Battista Tiepolo / Karl V. überschüttet Ippolyto da Porto mit den höchsten Ehren

In wenigen lebensgroßen Figuren ist auf den Bildern der Augenblick der Ernennung oder Huldigung festgehalten. Der ganze Apparat renaissancistischer und barocker Triumphalkunst ist aufgeboten, um den Ereignissen das notwendige Gewicht zu verleihen. Antike Mythologie, heraldische Embleme und allegorische Figuren stehen im Dienste der Glorifikationsidee. Poseidon — Zeichen der venezianischen Seemacht — liegt den Porto zu Füßen, wie der Löwe Venedigs, Chronos steht in ihrem Dienst, Victoria schwebt mit dem Lorbeer herbei.

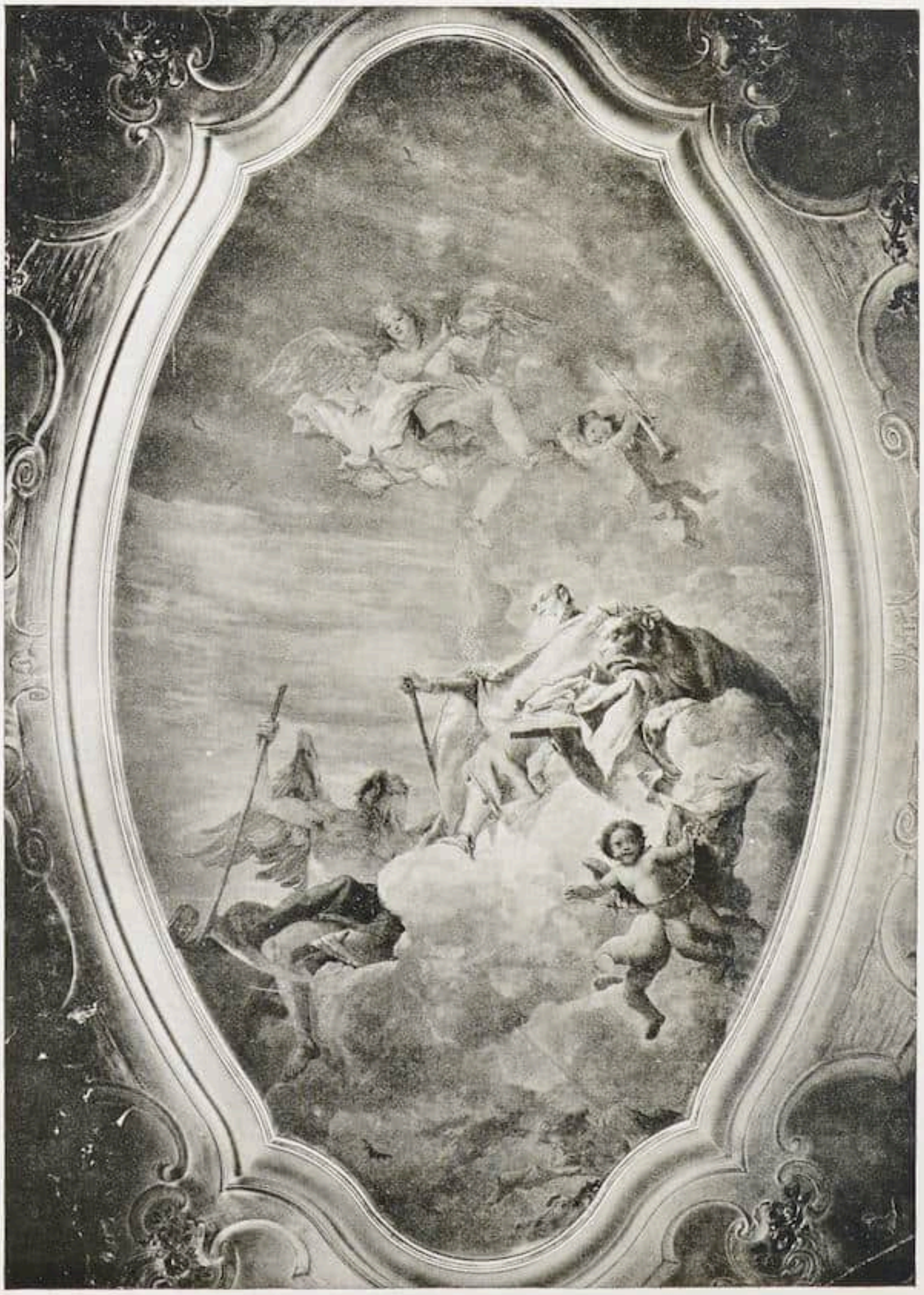
Arnaldi berichtet, daß an den Fresken Girolamo Colonna-Mengozzi mitgearbeitet habe. Colonna, der als Dekorations- und Freskenmaler hauptsächlich in Venedig tätig war, ist an allen Freskoaufträgen Tiepolos in Vicenza (auch an der Villa Valmarana) mitbeteiligt gewesen. Doch so, daß sich sein Anteil von dem Tiepolos leicht scheiden läßt. Colonna war, wie aus zahlreichen Zeugnissen hervorgeht, nur Prospektmaler. Er schuf nach bolognesischem Vorbild architektonische Hintergründe und Dekorationen in illusionistischer perspektivischer Verkürzung, die von seinen Zeitgenossen sehr gelobt wurden. Hier hatte er allerdings kaum Gelegenheit, seinen »seltenen Reichtum

Giovanni Battista Tiepolo / Wahl des Giovanni Battista Porto zum Oberbefehlshaber der venezianischen Truppen

von Erfindung« (Nagler) voll zu entfalten. Seine Tätigkeit blieb im wesentlichen darauf beschränkt, die Hintergründe — die Basilika in Vicenza, Säulenstellungen, Pfeiler, eine Arkatur, eine befestigte Stadtmauer — zu schaffen und die flache Bühne, meistens einen Stufenbau, zu errichten.

Dicht an die vordere Bildebene herangerückt agieren die Figuren. Monumental bewegen sie sich auf engem Raum. Mit großen pathetischen und devotionalen Gesten nähern sie sich, um würdig und ernst die feierliche Handlung der Überreichung der Insignien des neuen Amtes, der Ernennung, der neuen Würde auszuführen. Diese Figuren nun sind ganz Tiepolos Werk. Bewunderungswert ist ihre Gestalt und Haltung, die Modellierung und Stofflichkeit der teils modischen, teils antikischen Drapierung, der Zusammenschluß der Gruppen. Im mimischen Ausdruck und im Aufbau der Komposition erweist sich Tiepolo als Nachfahr Veroneses, an den besonders einige der Begleitfiguren erinnern. Der Typus der weiblichen Gestalten und der bärtigen Männer ist aus zahlreichen anderen Werken seiner Hand aus dieser Zeit bekannt. Die Fresken des Palazzo Porto, in der Durchführung der Triumphalidee

und in der kompositionellen wie malerischen Beherrschung gleich bedeutungsvoll, sind das barocke Gegenstück zu den seit dem 15. Jahrhundert vielfach geschaffenen Folgen der uomini famosi, die einst ihre schönste Ausprägung in den Werken Castagnos und Melozzos gefunden hatten.



Giovanni Battista Tiepolo — Apotheose auf ein Mitglied der Familie Porto

REMBRANDTS »ARISTOTELES MIT DER BÜSTE DES HOMER«

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Gegen Ende 1928 erwarb der New Yorker Sammler Mr. A. W. Erickson von Sir Joseph Duveen eines der wunderbarsten Gemälde Rembrandts, das sich in den Vereinigten Staaten befindet und das unzweifelhaft zu dessen herrlichsten Schöpfungen überhaupt gehört. Es ist der früher als »Gelehrter« oder »Philosoph«, dann später als »Torquato Tasso« und noch später als »Virgil« bezeichnete »Aristoteles mit der Büste des Homer«, der einst die Sammlung Rodolphe Kann in Paris und dann die der Mrs. Collis P. Huntington in New York geschmückt hatte. Jetzt hängt das Wunderwerk in seinem leuchtenden Schwarz, Gold und Weiß in dem Musikzimmer des Mr. Erickson, der eine an Zahl kleine, an Qualität sehr bedeutende Sammlung von Gemälden in seinen vornehmen und zugleich schlichten Räumen um sich versammelt hat. Der Aristoteles beherrscht das Zimmer, ohne jedoch die anderen Werke irgendwie zu beeinträchtigen. Dies sind, außer drei weniger bedeutenden, aber charakteristischen Bildern Rembrandts, ein Holbein und ein Crivelli. Sie alle beweisen, daß große Kunst, selbst der verschiedensten Art, sich immer verträgt.

Der Aristoteles war mehrfach öffentlich ausgestellt gewesen, u. a. als Nr. 97 auf der großen Hudson-Fulton Zelebrationsausstellung in New York im Jahre 1909. In Bodes Rembrandtwerk ist er als Nr. 385 und in den Klassikern der Kunst auf Seite 426 (leider recht mäßig) abgebildet.

Die Abbildungen geben keine Vorstellung von dem fast überirdischen Glanz und dem pulsierenden Leben, das von diesem Gemälde ausgeht. Das schwarze Übergewand und die schwere, goldene, pastos gemalte Kette leuchten wie eine tiefdunkle, aber von Sternen erhellte Nacht, durch die goldweiße Wolken (die in breiten Falten herabfallenden Ärmel des Untergewandes) in wuchtigen Massen ziehen. Alles ist geheimnisvoll wie eine aus dem Dunkel aufsteigende, unerhörte Vision. Der Raum ist nur leise durch den Tisch, der die Homerbüste trägt, und die hinter ihm aufgehäuften Folianten angedeutet. Und ebenso geheimnisvoll ist der tiefe, wie in sich selber versenkte Blick dieser weitgeöffneten, dunklen Augen, die wie Kohlen in dem bleichen, haar- und bartumrahmten, von einem breitrandigen schwarzen Hut überschatteten Gesicht brennen und doch so tieftraurig sind: ein Blick, der wie der des Lenauschen »Mönches« allen Schmerz, allen Jammer der Erde und Kreatur in sich zu schließen scheint. Wie die in ihrer Plastizität prächtig zu Tage tretende und doch mit größter Meisterschaft als nur untergeordnetes Glied des Ganzen behandelte Büste in die Komposition eingefügt ist, macht das Bild, auch in dieser Beziehung, zu einem wahren Meisterwerk.

Das Gemälde stammt aus dem Jahre 1653, einem an Zahl der Schöpfungen armen Jahre, in dem sich im Leben Rembrandts Freude und Schmerz seltsam mischten. Die junge Hendrickje und der aufwachsende Titus brachten noch einmal Jugend und Fröhlichkeit in sein Haus, das damals auch noch all den Vorrat an herrlichen Kostümen, Juwelen, Waffen und anderen Kunstgegenständen beherbergte. Aber der Zusammenbruch, der ihn all dieser für ihn viel mehr als äußere Anregung bedeutenden Dinge berauben sollte, begann gerade damals schon seine dunklen Schatten vorauszuwerfen. War Rembrandt doch in diesem Jahre gezwungen, hohe Darlehen aufzunehmen, um die Katastrophe hintanzuhalten. So ist es fast, als wären ihm all diese Schätze, die er in früheren Jahren schon mit einem gewissen Besitzerstolz seinen Angehörigen, dem Vater, der »Schwester«, der Saskia, umgehängt, hatte, jetzt, wo er sich bald von ihnen zu trennen hatte, ganz besonders ans Herz gewachsen. Er sieht sie gleichsam als Symbole des Lebens selber an, nicht mehr bloß als äußeren Schmuck. Und so

sind sie auch auf dem Aristotelesbilde verwendet, und darum wirken sie hier — das ganze Kostüm und die schwere Goldkette — nicht wie eine »malerische Zutat«, sondern wie aus dem Charakter des Bildes selber sich ergebende Notwendigkeit.
Nun hat aber dieses Gemälde, von seinen Qualitäten abgesehen, noch eine ganz besondere Bedeutung, auf die Dr. G. J. Hoogewerff in einem interessanten Artikel über »Rembrandt und die Italienische Kunst« in Oud Holland (1917; Bd. 35, S. 129—148) schon vor Jahren aufmerksam gemacht hat. Es stellt nämlich, mit zwei anderen Bildern Rembrandts, dem früher als »Pallas Athene« bezeichneten »Alexander dem Großen« in der Eremitage, und dem von Dr. Bredius dem Mauritshuis anvertrauten »Homer« (der auf dieselbe Homerbüste zurückgeht) eine Art Trilogie oder Triptychon mit dem Thema »Homer« (Homer der Dichter; Aristoteles sein Verkünder und Herausgeber und Alexander, der Verkörperer seines Helden Achilles) dar, das Rembrandt, durch Vermittlung gewisser Persönlichkeiten für den in Messina lebenden Marquis Antonio Ruffo ausgeführt hat, einen eifrigen und offenbar sehr kunstsinnigen, an keiner Enge des Geschmackes leidenden Sammler. Ja, dieser Mäcen zahlte Rembrandt sogar viel höhere Preise als seinen eigenen italienischen Landsleuten, wenn es auch anderer Dinge wegen zu gewissen Auseinandersetzungen zwischen ihm und dem Künstler kam. Doch muß diese praktische Anerkennung aus der Fremde, die auch nicht bloß auf den Sammler allein beschränkt blieb, sondern z. B. auch in einem noch erhaltenen Schreiben Guercinos an den Marquis zu Tage trat, Rembrandt in den immer schwerer und düsterer werdenden Jahren seines späteren Lebens etwas gestärkt haben, als seine eigenen Landsleute ihn mehr und mehr zu vernachlässigen, ja geradezu zu vergessen begannen. Und so schlingt sich ein freundliches und fruchtbares Band von Rembrandt nach Italien, von dessen Kultur, Kunst und großen Meistern, wie man schon seit langem gemeint oder mindestens geahnt, er sicher viel größere Anregungen empfangen hat, als man früher gemeinhin angenommen.
Das aber führt noch zu dem letzten Punkt, den ich hier kurz berühren möchte: Daß Rembrandt die in seinem Besitz befindliche Homerbüste für das Aristoteles- und später auch für das Homerbild benützt hat, steht außer Frage. Er hat zwar, in dem letzteren vornehmlich, den Kopf und seine Züge gleichsam »verrembrandtet«, aber doch die Grundelemente der Büste beibehalten und damit dargetan, daß er die gegebenen und damals vielleicht als historisch echt angesehenen Züge des großen Dichters wie in einem Porträt bewahren wollte.
Dieselbe Absicht muß ihn wohl auch in seiner Aristotelesdarstellung geleitet haben. Nun sehen wir, daß der Typus dieses Antlitzes dem einiger jüdischen Köpfe Rembrandts am nächsten steht, die ebenfalls aus jener Zeit stammen. Ich möchte da vor allem an das männliche, offenbar einen Rabbiner darstellende Bildnis (S. 367 der K. d. K. von 1908) aus dem Jahre 1651, sowie an das eines »Greises« etwa aus dem Jahre 1655 (a. a. O. S. 431) und an das vielleicht noch ein wenig spätere, in der Londoner National Galery hängende Bildnis eines »Rabbiners« (a. a. O. S. 440) erinnern. Rembrandt hat in dem Aristoteles zwar eine gewisse Verallgemeinerung des Typus durchgeführt, ihm sozusagen etwas Reinmenschliches beigefügt. Warum aber hat er gerade diesen Typus gewählt, wo ihm doch andere, als reine Idealdarstellung durchaus passende zur Verfügung standen wie etwa die fast gleichzeitigen Köpfe auf S. 368ff. der K. d. K.? Die Erklärung liegt vielleicht darin, daß Rembrandt einige Kenntnis von den italienischen Idealdarstellungen des Aristoteles aus der Renaissancezeit hatte, in denen der Philosoph in langer, gepflegter Haar- und Barttracht dargestellt wird und erstaunlich dem Lionardo gleicht, seinem — vom damaligen Standpunkt aus gesehen — »modernen Nachfolger«, ja seiner Reinkarnation. Diese auffallende Ähnlichkeit hat Leo Planiscig in seinem Beitrag in der Schlosserschen Festschrift vor ein paar Jahren so

Rembrandt — Aristoteles mit der Büste des Homer

Reproduktionserlaubnis von Sir Joseph Duveen, Bart.

zu erklären versucht hat, daß er diese Haar- und Barttracht Lionardos als einen bewußten Akt der »Anpassung« ansprach. Fast sieht es aus, als ob Rembrandts Aristoteles mit seinem langen und vor allem auch — gegenüber anderen seiner Studienköpfe — besonders wohlgepflegten Haar und Bart und seinen offenbar auf ein jüdisches Modell zurückgehenden, aber doch verallgemeinerten Zügen jenen Renaissancebildnissen des Aristoteles und damit auch bis zu einem gewissen Grade Lionardos Bildnis angepaßt worden sei. Vielleicht war das auch mit ein Grund, weshalb sein italienischer Auftraggeber, der Marquis Ruffo, sich gerade mit diesem ebenso grandiosen wie tiefgründigen Gemälde ganz besonders einverstanden erklärte.

Hans Meid — Haus des Gouverneurs auf Teneriffa. 1925

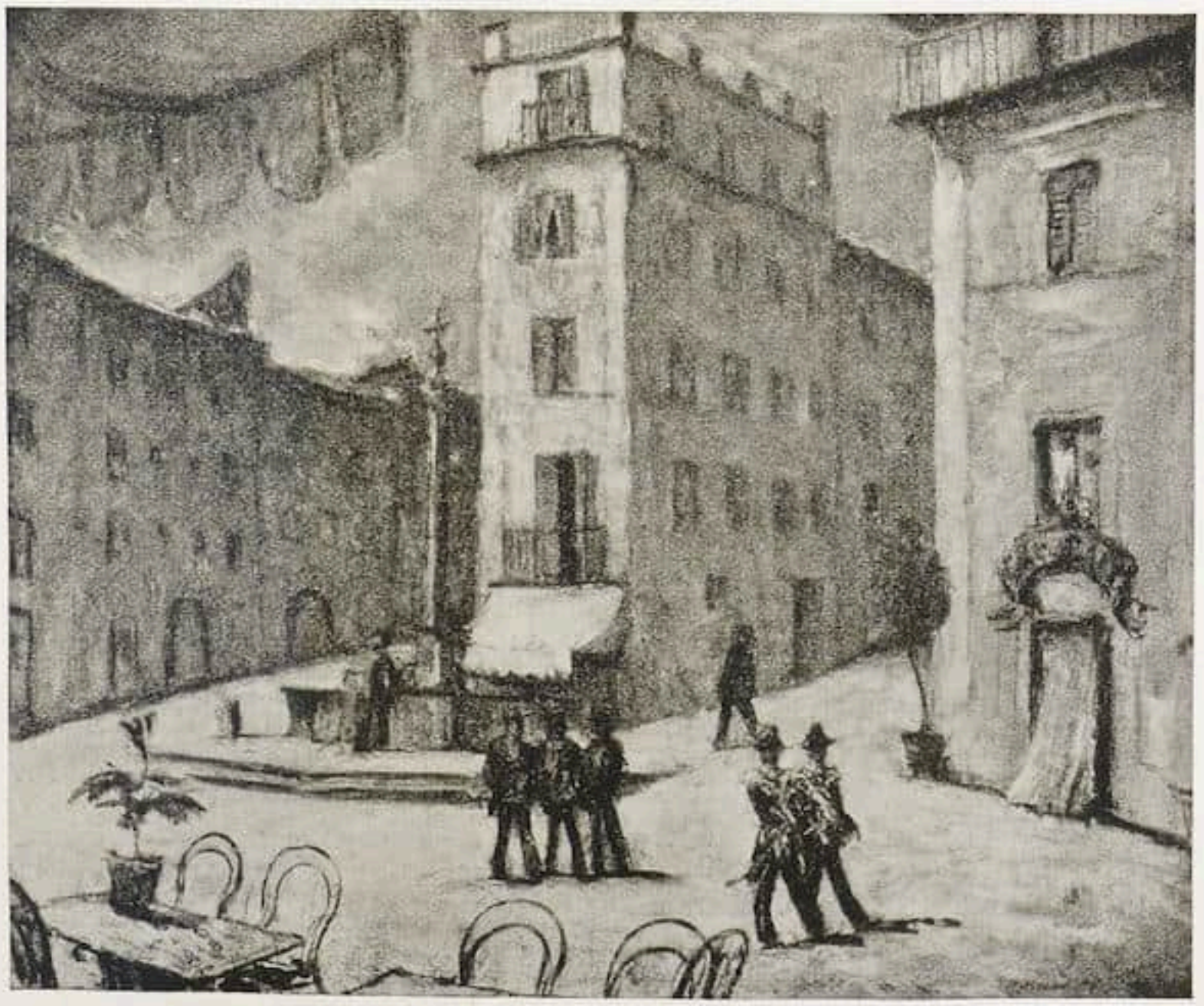
DER MALER HANS MEID

VON GEORG BIERMANN

Daß der Graphiker Meid, dessen impressionistisch leicht beschwingter Strich vor dem Kriege viel bewundert wurde, eines Tages auch dazu kommen würde, mit Öl und Tusche zu malen, hat an sich nichts Überraschendes. Wir erleben es beinahe täglich, daß etwa der Plastiker par excellence zum Pinsel greift (lehrreiche Beispiele dieser Art sind Lehmbruck und Hoetger) und umgekehrt der Maler sein Gebiet nach der Plastik hin erweitert, wie es eben (nach Renoir!) — ein wenig zaghaft noch — Rudolf Großmann getan hat. Mittelalter und Renaissance kannten die enge Spezialisierung auf dem Gebiet künstlerischer Arbeit überhaupt nicht und viele der berühmten französischen Farbstecher des Dix-huitième haben gemalt, wenn sie auch die Popularität ihres Namens durchaus ihrem ursprünglichen Handwerk danken. Merkwürdig genug, daß ausgerechnet wir immer noch das gleiche Vorurteil gegen das Beiseiteschieben der Spezialität hören, etwa so, als ob ein Graphiker nicht malen, ein Kunstgelehrter nicht dichten und ein Musiker nicht modellieren dürfe, obwohl es nicht bezweifelt werden kann, daß die gütige Mutter Natur beim Vergeben ihrer Gaben an die Menschen gar nicht so engherzig verfahren ist wie z. B. der Gelehrtendünkel der vorigen Generation annahm. Verdammt billig, dann etwa zu sagen: »Ja der Graphiker X exzellent, indes als Maler — — —?« Und um gleich bei dem hier zitierten Beispiel zu bleiben: Man hat den Graphiker Hans Meid viele Jahre hindurch gepriesen, obwohl er »nur« ein Impressionist — wenn als solcher auch ein eminenter Techniker — gewesen ist und dem Maler mißtraut, als er zugleich mit der neuen Technik deutlich einen Stilwandel vollzog. Vielleicht waren — außer der mit den Jahren selbstverständlichen Vertiefung des inneren Menschen — in der Tat Pinsel, Palette und Farbe notwendig, um in ihm — an Stelle des nur aus der Wirklichkeit schöpfenden reproduzierenden Elementes — das konstruktivistische Wollen freizumachen. Denn, wenn seine Bilder und Aquarelle auch nur die Eindrücke der Realtität festhalten, so sind sie doch weit davon entfernt,

Hans Meid

Via Amari in Palermo. 1927



Hans Meid

Platz in Genzano bei Rom. 1927

bloße Kopien der Natur zu sein. Im Gegenteil, der feinste Reiz dieser Dinge ist eben die persönliche Note, die bei aller Feinheit der Malerei an sich, durchaus konstruktiv ist. Diese Straßenfronten, Häuserecken und Winkel sind zwar zunächst in der Wirklichkeit gesehen, dann aber vom Künstler »hingestellt« worden und der Maler hat ihnen dabei gleichzeitig jenes Etwas vermittelt, das eben — auch rein farbig — als Eigennote nur diesen Dingen anhaftet. Obwohl es vielleicht der Maler selbst leugnen möchte, bestreite ich mit Nachdruck, daß Meid in diesen Bildern nur die Natur kopiert habe. Er hat sie zu kopieren geglaubt, ohne zu merken, wie stark und restlos eigen er vorher den Eindruck innerlich verarbeiten konnte; denn sonst wären diese Ausschnitte konstruktiv nicht so von innen her organisiert und malerisch voll des besonderen Zaubers, der oft entfernt wie Romantik anmutet, die auch das Profane in die Sphäre des Bedeutenden zu transponieren verstand, ja das Theater selbst in der Wirklichkeit suchte, um die Wirklichkeit theatralisch zu verklären. Die gewollte Sachlichkeit dieser Meidschen Bilder kann trotz allem nicht über den tieferen schöpferischen Sinn ihrer Realität hinwegtäuschen, der dem Beschauer viel mehr als die bloße Kopie der Natur vermittelt.

Hans Meid Porta di S. Andrea, Genua. 1928

Corot — Dekoration für einen Badesaal in Mantes. Detail — Louvre

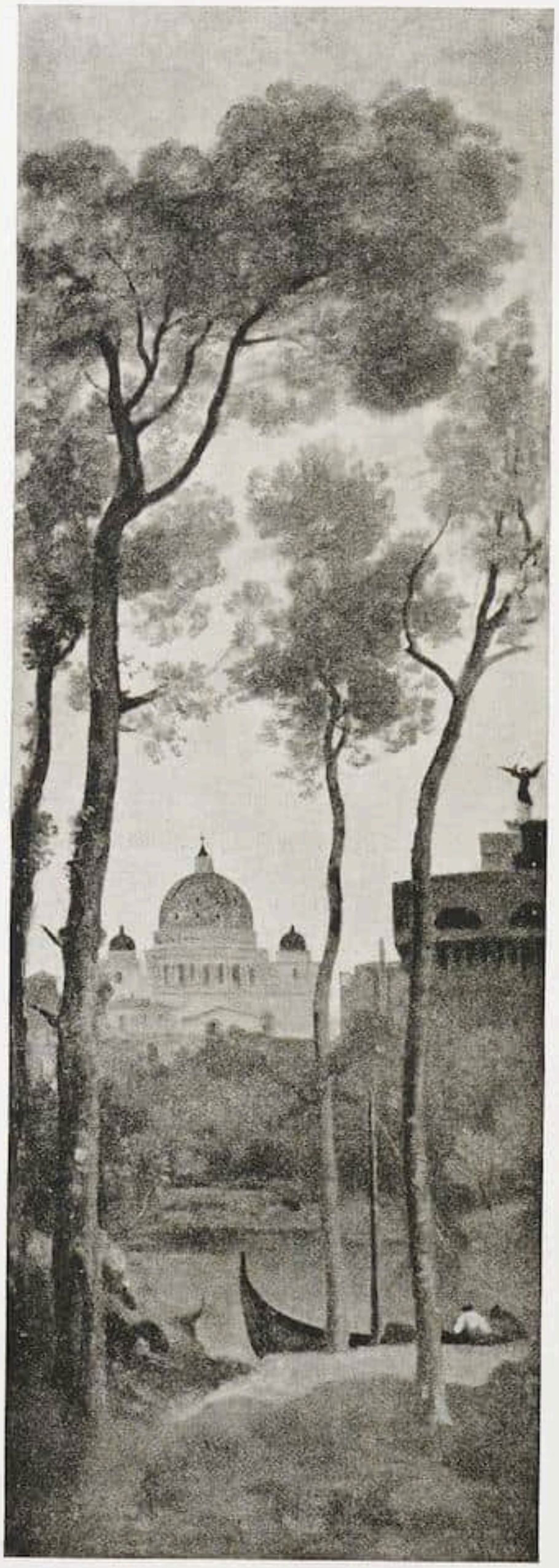
RUNDSCHAU

NEUORDNUNG IM LOUVRE

Die Aufnahme der im Luxembourg ausgewählten Bilder in den Louvre hat eine neue Anordnung der Gemälde der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit sich gebracht. Ein graugestrichener großer Saal mit hellem Licht — der Caillebotte-Saal — hat die Impressionisten aufgenommen. Jetzt hängt Manets »Olympia« zwischen Altan und Zolas Bildnis auf dem Ehrenplatz. Wenn man bedenkt, daß der Louvre von demselben Künstler noch die Bilder der Sammlung Camondo und das Frühstück im Freien der Sammlung Moreau-Nélaton besitzt, so muß man gestehen, daß unser Museum die früher verpaßten Gelegenheiten sehr würdig ausgeglichen hat und daß Manet kaum irgendwo anders so prächtig vertreten ist. Von seinen Zeitgenossen kann man leider nicht dasselbe sagen. Es ist Bedeutendes von Renoir da: die ganze Entwicklung des Malers ist aber im Louvre nicht zu verfolgen. Die traurigste Lücke betrifft Cézanne. Es heißt, daß eines Tages die Sammlung Pellerin, die reichste in der Welt an Werken Cézannes, dem Louvre vermacht wird. Bis jetzt nur eine Hoffnung.

Degas wurde von seinen Kampfgesellen getrennt. Neben Puvis de Chavannes und Bazille — diesem früh verstorbenen Künstler, der ein zweiter Manet zu werden versprach — treten seine wahren Beziehungen viel richtiger hervor. Denn nur der Widerwille des Publikums konnte seinerzeit die künstliche Einheit des Impressionismus schaffen.

Eine der schönsten Ergebnisse der neuen Anordnung ist die Hervorhebung Corots, dessen delikateste Bilder früher etwas verlorengingen. Besonders unter den Sälen, die früher nur Zeichnungen enthielten, ist für den französischsten der Maler eine Art »Tribuna« geschaffen worden, in welcher seine kleinen Bilder nur mit einem Paar ebenso kleiner Delacroix wetteifern. So wurde die Bedeutung eines Vermächtnisses, das dem Louvre 1926 zukam, in rechtem Lichte gezeigt: das Vermächtnis der Gebrüder Robert. Diese alten Herren, die in dem Städtchen Mantes einsam und bürgerlich wohnten, waren noch kleine Kinder, als Corot gegen 1840—42 bei ihrer Tante, der Frau Osmond, und bei ihren Eltern weilte. Ihre Porträts, zwei wunderhafte kleine Landschaften, eine Vedute von Florenz rühren aus ihrem Besitz her und zum ersten Male konnte der Louvre das Hauptwerk ihres Legats ausstellen, die dekorativen Malereien, die Corot für einen Badesaal in ihrem Hause ausführte. Nach der Familienüberlieferung waren Handwerker beauftragt, den Saal anzustreichen, als der gut gelaunte Maler sich anbot, selber die Wände zu



Corot Dekoration für einen Badesaal in Mantes
Detail. Louvre

streichen; ohne Umschweife malte er auf den Gips Landschaften nach seiner Phantasie und seinen italienischen Erinnerungen. Der Golf von Genua, Tirols Paß, Lago di Nemi, Venedig, die Campagna von Neapel und Rom erscheinen in voller dichterischer Freiheit. P. C.

MADRID

Während das von Greco stammende dreiteilige kleine Altarbild aus Talavera la Vieja (mit Darstellung der im Prado bereits vertretenen Krönung Mariä, doch unter Hinzufügung im unteren Teil einer zu ihr aufblickenden Gruppe von Heiligen) vorübergehend im Greco-Saal ausgestellt ist, hat in dem Madrider Museum ein anderes Werk des gleichen Meisters als zeitweise Leihgabe Aufnahme gefunden, das dem Institut von Logroño (am Ebro) gehört. Es handelt sich um eine lebensgroße Darstellung des hl. Franz von Assisi vor einem Totenschädel; ihm zur Seite kniet betend ein anderer Franziskaner. Das Bild gehört zu jener Klasse von Schöpfungen des Toledaner Künstlers, die in der Komposition einfach sind und deshalb um so mehr durch die Vertiefung des Ausdrucks zu ergreifen vermögen. A. D.

PARMA

Eine der schönsten alten Residenzen in Oberitalien, Parma, hat jetzt ein neues Museum erhalten, das dem »Königlichen Institut für Kunst« angegliedert wurde. Der Hauptteil des neuen Museums stammt aus dem 18. Jahrhundert und umfaßt Werke italienischer und französischer Künstler der Herzoglichen und Königlichen Akademie. Unter den Malern sind Bodoni und Toschi von besonderem Range; unter den Bildhauern ragen Giuliano Mozzani, ein Schüler Berninis, und Lorenzo Bartolini hervor. h

*

DIE AUSSTELLUNGEN IN SEVILLA UND BARCELONA

Unter den Sehenswürdigkeiten der beiden internationalen Ausstellungen, die im Mai in Sevilla und Barcelona eröffnet worden sind, nehmen ohne Zweifel die Abteilungen, in denen die Schätze früherer spanischer Kunst aus den verschiedensten Landesteilen vereinigt worden sind, den ersten Rang ein. Es ist eine Erfahrung, die jedesmal immer wieder aufs neue überrascht, welcher geradezu unermeßliche Reichtum an einem als ererbtes Familiengut oder in Kirchen, Klöstern, Archiven und als Eigentum von Stadt- oder Provinzverwaltungen im ganzen Land verstreuten und oft noch fast verborgenen Kunstbesitz in Spanien überhaupt noch vorhanden ist. Man sagt daher wohl kaum zuviel, daß allein wegen dieser Gelegenheit, ein mehr als tausendjähriges geschichtliches Vermächtnis, das noch nicht die Beute des internationalen Kunsthandels geworden ist, als geschlossenes Ganzes bewundern zu können, die Mühe einer Reise zur Besichtigung der spanischen Ausstellungen lohnt.

In Sevilla sind es zumal die drei die sogenannte »Plaza de America« umschließenden Paläste, die für diese Sonderschau alter Kunst und des ihr ver-

wandten Kunstgewerbes bestimmt sind. Der kleinste von ihnen »Pabellon Real« enthält ausschließlich aus königlichem Besitz stammende Kostbarkeiten. Im »Palacio de Bellas Artes« überwiegen Gemälde und neben ihnen übersichtliche Mustersammlungen typischer Zweige des nationalen Kunsthandwerks, in dem gegenüberliegenden »Palacio de Arte Antiguo« die Erzeugnisse kirchlicher Kunst. Im übrigen ist ein klar ausgesprochener Gedanke für die Anordnung kaum zu verfolgen und im allgemeinen scheint der Gesichtspunkt bestimmend gewesen zu sein, aus dem vorhandenen, nicht immer mit Strenge ausgesuchten Material harmonisch mit ausgezeichnetem Geschmack abgestimmte Raumwirkungen zu erzielen. Man spürt daher unwillkürlich etwas von der Intimität in aristokratischen spanischen Häusern sich erhaltender Wohnungskultur. Da der Charakter der Ausstellung von Sevilla als Kundgebung der auf der Entdeckung von Amerika sich aufbauenden iberischen Rassengemeinschaft ein ausgesprochen retrospektiver ist, sind auch andere Abschnitte vorwiegend kultureller Natur reich an kunstgeschichtlichen Denkwürdigkeiten.

In Barcelona hat man versucht, im Nationalpalast einen museumsartigen Überblick über die Entwicklung der spanischen Kunst seit ihren frühesten Anfängen zu geben, und es liegt vorläufig ein allerdings nicht gerade besonders übersichtlicher Katalog von weit mehr als 3000 Nummern vor. Als Ausgangspunkt nahm man die iberische Zeit (also vor der römischen Eroberung); doch werden auch noch die eigenartigen, in Höhlen der Nord- und Westküste entdeckten Reste vorgeschichtlicher Kunst berücksichtigt. Einigen der bedeutendsten zeitgenössischen Maler, unter ihnen Zuloaga, sind eigene Säle eingeräumt worden. Eine Ergänzung der ausgestellten Kunstwerke durch Nachbildungen erhaltener Denkmäler des gleichen Zeitabschnitts hat eine recht glückliche Lösung gefunden; weniger könnte man dies von Gruppen buntbemalter, lebensgroßer Figuren behaupten, durch die geschichtlich denkwürdige Ereignisse der Vergangenheit zur Darstellung kommen und die höchstens einem sehr anspruchslosen künstlerischen Empfinden genügen. Der stärkste Eindruck ist in Barcelona unbedingt die in einem ähnlichen Ausmaß vermutlich überhaupt noch nicht dagewesene Vorführung erstklassiger Werke des Mittelalters, vor allem auch aus der romanischen Epoche und den noch früheren Jahrhunderten, die ausgesprochen unter der Nachwirkung westgotischer Einflüsse standen. Ebenso sind auf der anderen Seite der maureske und mozarabische Stil in ganz hervorragenden Beispielen vertreten.

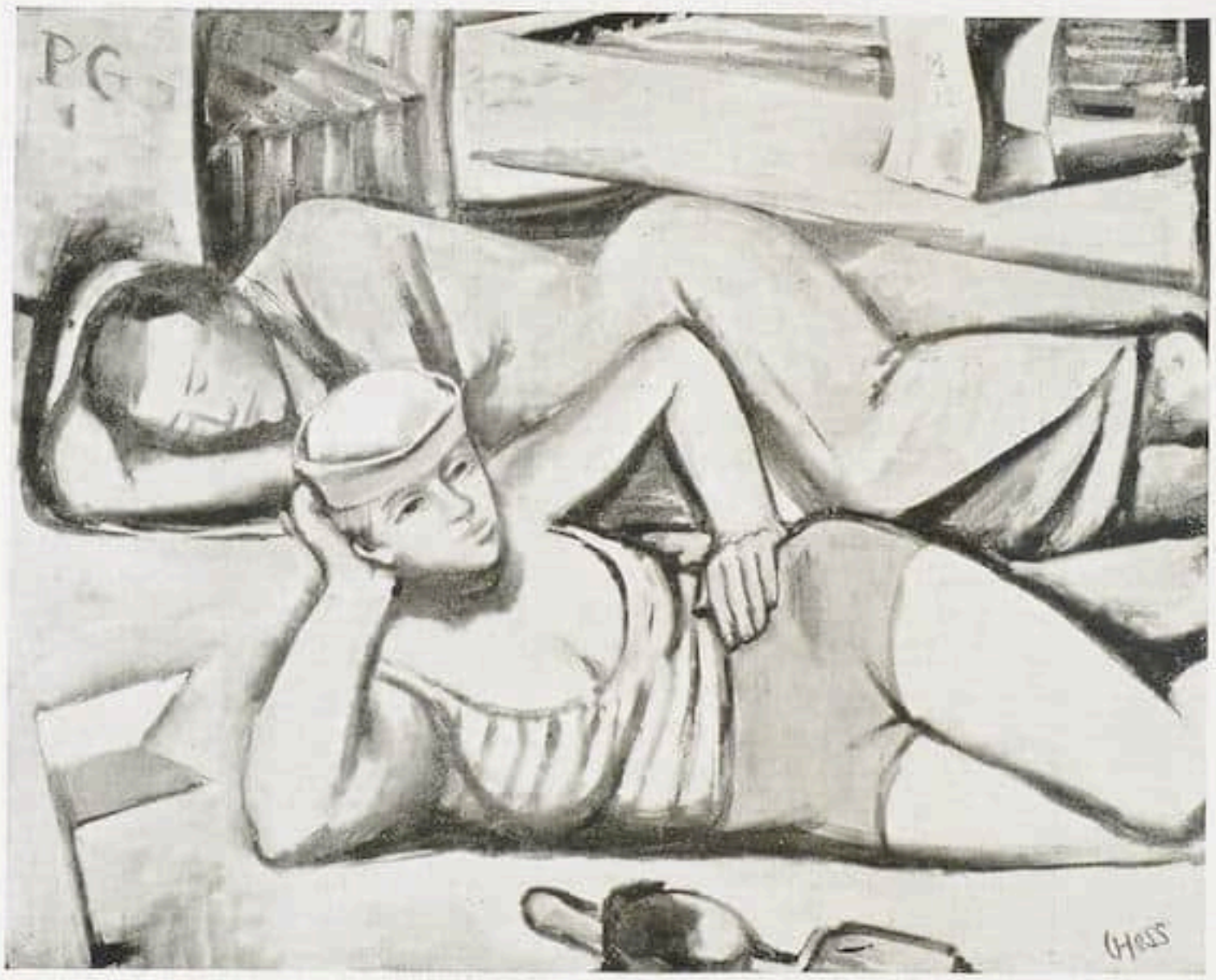
Auf beiden Ausstellungen (Sevilla und Barcelona) überrascht der Reichtum herrlicher und vorzüglich erhaltener Wandteppiche, die nicht nur eine wertvolle Ergänzung zu den kunsthistorischen Abteilungen bilden, sondern auch an den verschiedensten Stellen eine ausgiebige dekorative Verwendung gefunden haben. Auch hier wiederum nimmt Barcelona mit seinen mittelalterlichen Erzeugnissen die erste Stelle ein. Wird man an sich Serien gotischer Gobelins, wie man sie hier zu sehen bekommt, nur selten wiederfinden, so sind Stücke, wie ein der Kathedrale von Gerona gehörender Teppich aus dem 11. Jahrhundert, mit einer Darstellung der Schöpfung, erlesenste Seltenheiten, die selbst dem Kenner Überraschung bringen.

A. D.

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Im Glaspalast, dieser heute wieder aktuellen, zart konstruktiven Gerüstarchitektur (von der die Münchner nicht recht wissen, was sie haben) innen wieder der große, sommerliche Markt. Nicht mehr so chaotisch wie vor Jahren, da Ballungsversuche und gewisse Sichtungen im kleinen spürbar. Nicht übel die Abteilung Wandmalerei diesmal, der man sichtliche Pflege zuwendet. Bleibt nur die Frage, ob gerade diese »Rezeption der Gotik und des Mittelalters« (Traum der vorigen Generation) nicht lebensferne Restauration von außen bedeutet, wo »heutiges« Leben doch ganz andre Richtung nimmt, wo es doch gilt, schlicht Irdisches, »Heidnisches« neu mit Gehalt zu durchbluten. — Alte Sezession ein seltsames Schauspiel: ein Teil mindestens so heutig als bei neuer Sezession, sodaß ein Trennungsstrich willkürlich. Andrerseits aber derart belastet mit »alten Herren«, offiziellen »Größen«, daß diese Vereinigung niemals geschlossenes Gesamtbild zeigt. — Neue Sezession matter, konventioneller in ihrer Ernte als sonst. Schade, daß in dieser Gemeinschaft, wo Menschen mit Niveau arbeiten, wenig eigentliche Vorstöße vorhanden und (was freilich als Schicksal hinzunehmen) der überragende Mann ausbleibt. Man zehrt und zehrt, wenngleich mit viel Geschmack, von längst Erobertem. Da diese Lage der Malerei nicht nur in München zu finden, wär allerdings voreilig, sie dieser Stadt allein anzukreiden. Man muß im Großen geschichtlich denken lernen: Leistungsakzente verschieben sich von Zeit zu Zeit auf gänzlich andere Gebiete. Das gilt im kleinen: die Stuttgarter Ausstellung »Film und Foto« (Hauptereignis dieses Jahres) zeigte mehr visuelle Größe als jede moderne Graphikschau (um nur Schwarzweiß-Produkte zu vergleichen). Im großen wird sich zeigen, daß die innerlich ganz fruchtbaren Naturen unter den Jüngsten gar nicht mehr Maler werden, sondern Architekten, Plakatiers und Typographen, Ingenieure, Dichter, Politiker, Pädagogen oder Journalisten. Oder Physiker, wo heute Hochblüte. — Namen bei der Neuen Sezession nicht aufzuführen, es wären altbekannte. Nachwuchs kaum spürbar. Nur Brüne extra zu erwähnen, da große Sonderausstellung von ihm vorhanden, Niveau haltende Arbeiten.

Auch die Jury-Freien haben es in dieser Gesamtlage schwer. Man spürt gewisse Sichtung. Diesmal schienen mir die besten Arbeiten: Strandbild



Chr. Hess Juryfreie Ausstellung, München Am Strand

von Chr. Hess (auf Abbildung nichts von der Farbgebung spürbar) und mondäner Herr von Scharl. — Im Graphischen Kabinett (Briennerstraße) Übersicht über Westermayrs Produktion. Etwa sieben Jahre Tätigkeit. Herber Kriegsverlust für Bayern, denn nirgends die Münchner Gefahr des Dekorativen spürbar. Ernster menschlicher Gehalt in allen guten Arbeiten. — Inzwischen an gleicher Stelle »Französische Graphik von Ingres bis Picasso«. Eine sehr persönlich zusammengebrachte Schau, köstliche Stücke enthaltend. — Bei Caspari erste große Gesamtschau der Malereien von Karl Zerbe. Gekonnte fertige Eindrücke, geschmackvolle Farbskala, durch genaue Raumzeichnung der »Neusachlichen« hindurchgegangen, neuerdings wieder etwas aufgelockert. Liebenswerter Landschafter des deutschen und europäischen Südens. Ungleich insofern, als einige Arbeiten noch im fertig Schönheitlichen hängen bleiben, sodaß also vor gesichertem Rezept zu warnen wäre. Roh

MÜNCHEN

Unter der Bezeichnung »Ingres bis Picasso« veranstaltet das unter Leitung von Günther Franke stehende graphische Kabinett J. B. Neumann eine Ausstellung französischer Graphik, die im wesentlichen dort aufhört, wo die diesjährige Berliner Ausstellung zeitgenössischer französischer Graphik begann. Besonders stark vertreten ist die französische Graphik des 19. Jahrhunderts. Der Weg führt von der Odaliske Ingres, zahlreichen Blätter Delacroix (Faust-Zyklus, Hamlet-Zyklus, Götz-Illustrationen, Löwen- und Pferdeblätter), Landschaften Corots und Daubignys, Lithographien Daumiers (darunter zwei sehr seltene politische Karikaturen) zu den heute sehr gesuchten graphischen Arbeiten der Impressionisten. Einige Zeichnungen von Degas (eine Ballettstudie und ein Frauenakt), Cézanne (zwei liegende Akte und eine Studie zu den Badenden) und van Gogh (Kopfskizze eines Droschkenkutschers) verdienen besondere Erwähnung, ebenso die große Lithographie mit dem Prozeß Lebaudy von Toulouse-Lautrec im ersten Zustand. Von den Lebenden gewinnen vor allem Picasso, Matisse und Derain Gestalt. h

LONDON

Knoedler & Co. / St. George's Gallerys / Arthur Tooth & Sons / Goupil Gallery

Bei Knoedler & Co. ist ein vierteiliger, sehr großer Wandschirm »Kirschenblüten mit Kimono und Obi« zu sehen, ein Werk von Stewart Carstairs. Auf dem höchst dekorativen Wandschirm ist ein Picknick unter Kirschbäumen in vollster Blüte, das die Einwohner von Tokio im 18. Jahrhundert im Frühling einzunehmen pflegten, dargestellt. Carstairs macht auf die Zartheit der Farben von Kirschblüten und Kimonos durch sein Werk aufmerksam.

In der St. Georges-Galerie ist augenblicklich eine Ausstellung von Tierplastiken des französischen Bildhauers François Pompon zu sehen. Pompons Hauptinteresse ist das Tier in Bewegung, mehr als die tierische Form, die er auf die Darstellung

Edgar Degas Zeichnung

Aus der Ausstellung »Von Ingres bis Picasso« im Graphischen Kabinett J. B. Neumann, München (Leitung Günther Franke)

des absolut Notwendigen beschränkt. Pelz und Federn sind für ihn von sekundärer Bedeutung. Zwei gut beobachtete Beispiele, Tiere in der Bewegung einzufangen, sind der »laufende Eber« und der »Truthahn«. Ferner zeigt die Galerie Zeichnungen von englischen und französischen Bildhauern, unter ihnen Dobson, Maillol, Eric Gill, Despiau und Drivier. Dobsons Akte besonders gehören zu den feinsten Beispielen moderner Zeichenkunst. Gills »Aktstudie« und Driviers »Gruppe« sind typische Beispiele der beachtenswerten Kunstweise beider Meister.

Eine Anzahl moderner französischer Gemälde von ungewöhnlicher Qualität sind augenblicklich bei Arthur Tooth & Sons zu sehen, eine mannigfaltig abwechselnde Reihe von Boudin bis zu Chirico. Hervorragend ein Stilleben von Gauguin, eine der sinnlichsten Farbkompositionen, die von diesem Künstler je ersonnen worden sind. »Die Themse bei Hampton Court« von Sisley ist ein Beispiel für die meisterliche Art, das weiche Sonnenlicht malerisch einzufangen. Zwei kleine Bilder von E. Boudin zeigen die Leichtigkeit und Anmut des neuerlich sehr geschätzten und gesuchten Künstlers. Die »Landschaft« (1872) von Camille Pissaro, eine der Perlen der Ausstellung, schafft eine Atmosphäre von Ruhe und Wärme, wie sie selbst in der impressionistischen Landschaftsmalerei nur selten erreicht wird. Die schwermütige »Landschaft im Süden« von Derain mit schwarzen Baumstämmen gegen blauen Himmel, steht in scharfem Gegensatz zu Chirico, dessen Studie zweier Pferde am Wasser auffällt. Andere bemerkenswerte Gemälde sind Maria Laurencins »Mädchenkopf« und das »Pastorale«, drei Gestalten im Grase, Daubignys »Flußufer der Oise«, Braques »Akt«, Vuillards »Interieur« und Sisleys »Landstraße nach Louveciennes«. Fünf Zeichnungen von Forain und eine Schauspielerszene von Daumier, die früher in der Sammlung des Vicomte Bernard D'Hendecourt, vervollständigen die Ausstellung.

Die Goupil Gallery hat moderne Gemälde und Kupferstiche von Meistern des 15. und 16. Jahrhunderts ausgestellt. Eine Frühlingslandschaft von Claude Monet ragt hervor. Zwei Gemälde, der Erwähnung wert, sind Elliot Seabrookes »Londoner Park« und »Herbst in London«. Beide zeigen Seabrooke als empfindsamen Koloristen, dessen Werke einen Vergleich mit Gustave Loiseaus Arbeiten wohl aushalten. Wilson Steer, der Altmeister der modernen englischen Landschaftsmalerei verrät in seinen letzten Werken keine Abnahme seiner schöpferischen Kraft; John Nash zeichnet sich durch die Wahl des Naturausschnittes aus. Unter den graphischen Arbeiten sind u. a. Rembrandts »Zinsgroschen« (1. Zustand), Dürers »Melancolia« und viele Blätter des Lucas van Leyden ausgestellt.

H. W.

A. Sisley — Straße nach Louveciennes

Bes. Tooth and Sons, London

PRAG

Moderne deutsche Graphik im Kunstverein / Alfred Justitz, Holan und Holy / Der hl. Wenzel in der Kunst / Um das »Rosenkranzfest«

Mit der Galerie der »Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde« hat auch der »Kunstverein für Böhmen in Prag«, der im Vestibül untergebracht war, das Haus zu räumen. Seine Abschiedsausstellung galt modernster deutscher Graphik, in der Beckmann, Hofer, Nolde, Pechstein, Barlach, Großmann, Kokoschka, Kirchner, Schmidt-Rottluff zum Teil recht gut vertreten waren. Der »Kunstverein« bezieht neu hergerichtete Ausstellungsräume in einer Etagenwohnung der Neustadt, deren Eignung man erst gelegentlich der Eröffnungsausstellung im September wird beurteilen können. Diese Eröffnungsausstellung soll »Meisterbildnisse aus Prager Privatbesitz« zeigen. Vielleicht beginnt der Kunstverein also endlich mit der längst fälligen Sichtung des in Prag seit 40 Jahren nicht mehr revidierten Kunstbesitzes der Privaten.

Das könnte zugleich ein Wiedererwecken des hiesigen Kunstlebens werden, das in den letzten Jahren bedenklich eingeschlafen ist. (Fehlanzeige der Prager Referate an dieser Stelle war dessen Ausdruck.) Zur Zeit zeigen einige »Manes«mitglieder neueste Arbeiten im Kunstsalon »Rubeš«. Die Meinung, daß die Malerei der Tschechen nach den Versprechungen der Vor- und Nachkriegsjahre bedenklich erschlafft ist, wird durch diese Darbietung kaum eines anderen belehrt. Einige neue Jugend ist zu erwähnen: die nervigen Bilder Holans und die sichere Art Holys. Auch Hubeček erweist eigenes Empfinden. Unter den älteren ist vor allem Alfred Justitz hervorzuheben, dessen qualitätvolle Malerei und tief malerisches Empfinden einige sehr schöne und reife Stücke (Landschaften und Akte) zu zeigen hat.

Ansonsten regiert den hiesigen Tag die Architektur, die viel und darunter manches Gute zu sagen hat. Unter ihrem Ansturm stürzt die alte: Altprag wird in wenig Jahren nur mehr Legende sein. Soll Altes hier geehrt werden, so bedarf es schon besonderer Anlässe! Ein solcher ist das Wenzelsmillenium, dem zu Ehren ein Festausschuß eine groß angelegte, für ein breites Publikum berechnete Ausstellung im spätgotischen Wladislawsaal der Prager Burg veranstaltet hat. »Der hl. Wenzel in der Kunst« lautet das Motto, unter dem sich unter viel Episodischem auch einiges ganz Große eingeschlichen hat, wie die Tafeln Tomasso di Modenas aus Burg Karlstein, wie einige Bilderhandschriften: Vratislavevangeliar aus dem 11. Jahrhundert, die Velislavbibel aus dem Beginn des 14., das Missale des Domherrn Wenzel von Hradec aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Viel Volkskunst und vor allem schöne Werkkunst geben ein umfassendes Bild vom Weiterleben dieses Volksheiligen der Tschechen, der trotz Hus und Johannes von Nepomuk der Nationalheilige geblieben ist bis auf diesen Tag (wie auch der starke Besuch der Ausstellung zeigt.)

Zum alljährlich wieder auftauchenden Inventar des sommerlichen Kunstlebens scheint das Gerücht vom bevorstehenden Verkauf des Dürerschen »Rosenkranzfestes« zu gehören, das in der Galerie des Klosters Strahov ein nur in Dürerfestjahren beachtetes Leben abhängt. Die heuer auftauchenden

C. Pissarro, Landschaft

Bes. Tooth and Sons, London

Gerüchte, die wieder von einem deutschen Käufer mit Millionenangebot wissen, vervollständigen die Nachricht diesmal mit dem Zusatz, daß die tschechoslowakische Regierung das Bild auf jeden Fall, sogar auf den eines Kompromisses mit der Bodenreform des Staates, die das Kloster bedroht, halten wird. O. S.

PERSONALIA

Geheimrat Carl Schuchhardt, der Berliner Erforscher der Vor- und Frühgeschichte, vollendet am Dienstag (6. August) sein 70. Lebensjahr. Der Gelehrte, aus Hannover gebürtig, von Haus aus Archäologe, hat das Verdienst, die Vorgeschichts-Wissenschaft als ebenbürtige Genossin in den Kreis der älteren Altertums-Wissenschaften eingeführt zu haben, indem er die exakten Methoden der klassischen Archäologie auch auf die Erforschung der früheren Zeitalter der Geschichte übertrug. Erinnert sei wenigstens an seine Ausgrabung der sogenannten Römerschanze bei Potsdam, an seine Aufdeckung altslavischer Heiligtümer in Arkona, Rethra, im letzten Jahre in Garz auf Rügen. Diese Ausgrabungen und eine scharfsinnige Kombination der Grabungsfunde mit den literarischen Nachrichten hat den Gelehrten zu umstürzenden Ansichten über die Heimat der Indogermanen geführt. Er sucht ihre Wiege nicht mehr im Osten, sondern in Deutschland, und ihre Wanderungen verfolgt er von hier aus durch Europa bis Indien und Spanien. Sein wissenschaftliches Hauptwerk, heute in zwei Auflagen vorliegend, »Alt-Europa« und die zusammenfassende »Vorgeschichte von Deutschland«, zeigen Schuchhardt als klaren Darsteller und scharfsinnigen Forscher, der künstlerisches Talent mit der Unermüdlichkeit des Gelehrverbindet. R.

Die Professoren Walter Lehmann und Konrad Theodor Preuss, Direktoren am Berliner Museum für Völkerkunde, sind aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Anthropologischen Gesellschaft von Washington zu Ehrenmitgliedern der Gesellschaft ernannt worden. R.

Heinrich Zille †. Am 9. August hat der Zweiundsiebzigjährige die Augen geschlossen. In ihm verliert Berlin den grimmig-launigen Schilderer des drastischen Menschentreibens, wie es in den trüben Hinterhöfen, Kellerwohnungen und Destillen der nördlichen und östlichen Stadtbezirke gedeiht. In ihm verliert die deutsche Kunst, die ihn erst spät für voll genommen hat, einen der ganz wenigen, die sie noch mit dem Volk verbinden. Zille hat in einer ursprünglichen und ungekünstelten Handschrift den deftigen Schmiß und die gutmütige Dreistigkeit der waschechten Spreeproleten derart aufzuzeichnen gewußt, daß hinter der Burleske stets das Bittere der sozialen Wirklichkeit spürbar blieb. Er war, jenseits von Pathos und Sentimentalität, Mittler eines robusten Galgenhumors der Existenz, und sein tief im »Milljöh« wurzelnder Chronistenwitz läßt, wie prall auch im graphischen Umriß und wie lustig geknäult, oft ein lähmendes Erschrecken zurück. Als Lithographenlehrling hat Zille, der übrigens sein Handwerk bis

1907 versah und erst dann regelmäßig an Witzblättern zu arbeiten begann, noch die Abendkurse des alten Hosemann besucht. Angeschlossen an die Traditionen der Berliner Typenschilderung, konnte er sie, in ungemütlicher Zeit, zu einer humorgesättigten und zugleich bedrängenden Wahrhaftigkeit steigern.

Es wird Sache der Akademie der Künste sein, in die Zille vor einigen Jahren gewählt worden ist, sein Schaffen zu abschließendem Gesamtbild zusammenzufassen. Vorerst hat die Nationalgalerie ein halbes Hundert der ihr gehörigen Zeichnungen und Studienblätter ausgestellt, darunter Skizzen von erstaunlicher Freiheit des wirbelnden oder lakonisch umfangenden Strichs, realistische Aktübungen, Kriegssatiren und beklemmende Aufnahmen stummer, hart blickender Mütter. Einige plastische Zille-Porträts seines Freundes August Kraus ergänzen diese Ehrung: jene vortreffliche Holzstatuette von 1897, ein im pfiffigen Blick und im bärtigen Schmunzeln besonders lebendiges Bronzebildnis von 1928, und das Unikum eines Modellgipses für den geharnischten Wedigo von Plotho am Siegesallee-Denkmal Heinrichs des Kindes, dem Heinrich Zille drolligerweise seine Züge leihen mußte. Eine Würdigung seines Werkes brachten der Cicerone und das Jahrbuch der jungen Kunst im Jahre 1920. Wolfradt

S. Meinrat. Wallfahrt zu den Einsiedeln. Nürnberg, um 1493
Aus dem Besitz des Kunstantiquariats Jacques Rosenthal in München

Französisch, 12. Jahrhundert — Die drei Marien am Grabe und die Grablegung Christi
Sammlung Demotte, Paris

SAMMLER UND MARKT

EINE FRANZÖSISCHE GRABLEGUNG DES 12. JAHRHUNDERTS

Die hier abgebildete Grablegung ist bisher in der Literatur nicht gewürdigt worden. Zweifellos gehört sie zum Schönsten, was von der französischen Skulptur des Mittelalters in den letzten Jahren bekannt geworden ist. Der schmale Reliefstreifen, offenbar Teil eines Tympanons, zeigt rechts die Grablegung, links den Engel und die drei Marien am Grabe. Die wenigen Figuren, abgesehen von Christus, acht an der Zahl, stehen frontal nebeneinander, Überschneidungen sind ängstlich vermieden, das Grab und der Körper Christi bilden die einzigen Horizontalen. Dem strengen Aufbau der beiden Szenen entspricht die ebenso einfache wie großartige Form der Durchführung im einzelnen. Keine übermäßigen Gewanddrappierungen, keine starken Bewegungen. Die Gesichter der Männer drücken ein wohlgeordnetes Leid aus. Trauer gräbt nur in die Gesichtszüge der Marien Furchen. Allein der Engel zur Linken, der das Geheimnis des großen Mysteriums der Auferstehung kennt, lächelt.

Der stilistische Befund läßt das Relief deutlich der Schule von Chartres zuweisen. Die rundplastische Art der Modellierung verrät einen Meister der später tätig war, als die Schöpfer der Skulpturen in Chartres, ja sogar die der von Chartres abhängigen in La Charité sur Loire, die erst kürzlich von Beenken (Art Studies, Band 6, S. 145) besprochen worden sind.

Das Relief gehörte ursprünglich zur Abbaye de Saint Père, die 1150—1310 erbaut wurde und befand sich vor der Erwerbung durch den jetzigen Besitzer im Château de Villarnoult in Burgund.

Scharf

AUS DEM ANTIQUARIAT ROSENTHAL

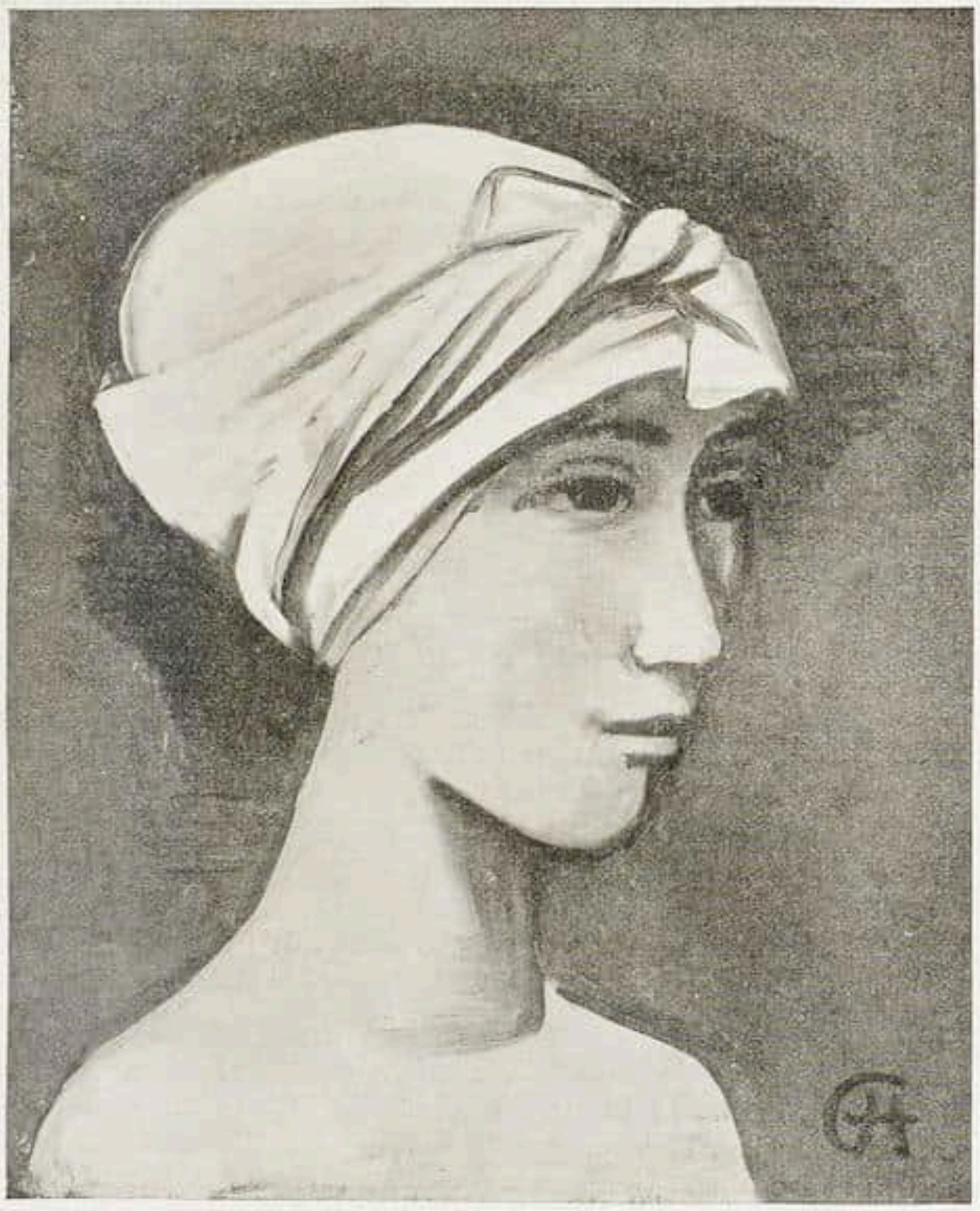
Handschriften und Frühdrucke in deutscher Sprache ist der Titel des neuesten Katalogs, den das bekannte Münchner Antiquariat Jacques Rosenthal als Festgabe zum 75. Geburtstag seines Gründers herausgebracht hat. Der Katalog erhält dadurch besondere Bedeutung, daß er nicht nur bibliophile Kostbarkeiten, sondern auch wenig bekanntes, seltenes und teilweise noch nicht beschriebenes Material enthält. Von den sechs Handschriften des Kataloges kann jede hohe Beachtung beanspruchen, sei es die Weltchronik des Rudolf von Ems, die Bilderhandschrift des Renner von Hugo vom Trimberg, die Reisebeschreibung John Mandevilles, die Tagzeiten unserer lieben Frauen salzburgischer Provenienz, die fünfzehn Zeichen des Jüngsten Gerichts, eine oberrheinische Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrh. Von besonderen Seltenheiten unter den Wiegendrucken seien genannt Nr. 10: Alt Ötting, die großen Wunderzeichen unser lieben Frauen zu alten Öttingen, Nürnberg 1490, bisher unbeschrieben und anscheinend das einzige erhaltene Exemplar dieses Druckes; Nr. 16: S. Brigitta, Bürde der Welt, Nürnberg 1481, Erstausgabe; Nr. 17: Sebastian Braut, Narrenschiff, Basel 1496, Erstausgabe; Nr. 22: Christophorus von Glatz, Prognosticon, Nürnberg, um 1490, bisher unbeschrieben, mit Titelholzschnitt von Michael Wolgemut; Nr. 33: Hartlieb, Alexander-Roman, Straßburg 1488; Nr. 36: Hortus Sanitatis, Mainz 1485, wichtigstes naturkundliches Werk des Mittelalters; Nr. 39: Voragine, Leben der Heiligen, Urach 1481, eine der seltensten Ausgaben des deutschen Heiligenlebens; Nr. 48: S. Meinrat, Wallfahrt zu den Einsiedeln, Nürnberg, um 1493 (Abb.); Nr. 51: Teutsch Passion, Augsburg 1491, Unikum; Nr. 52: Plenarium deutsch, Augsburg 1478, von ausgezeichneter Erhaltung; Nr. 58: Schatzbehalter, Nürnberg 1491, das bedeutendste Holzschnittbuch der Wolgemut-Werkstatt und der erste Nürnberger Druck mit Originalillustrationen; Nr. 59: Spiegel menschlicher Behaltnis, Augsburg 1489, sehr selten; Nr. 63: Terentius, Komödien, Straßburg 1499. Die Ausstattung und Illustrierung des Kataloges ist mustergültig.

Gleichzeitig wurden die Beiträge zur Forschung, Studien aus dem Antiquariat Rosenthal, durch ein neues Heft (U. F. II.) fortgesetzt. In-

Engel Detail aus der Grablegung Christi
Sammlung Demotte, Paris

Maria Detail aus der Grablegung Christi
Sammlung Demotte, Paris

Joseph von Arimathia Detail aus der Grablegung Christi
Sammlung Demotte, Paris



Carl Hofer
Art Institute, Detroit

Mädchen mit Kopftuch
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

haltlich schließt es sich würdig seinen Vorgängern an. Sehr interessant der Beitrag Erwin Rosenthals über Caspar, einen süddeutschen Formschneider des 15. Jahrhunderts, instruktiv die Aufsätze Konrad Haeblers über die Wiegendrucke von Albi und Ludwig Bertalots über die Briefsammlung des Gasparinus Barzizza. Alfred Stange bespricht die obengenannte oberrheinische Pergamenthandschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, die eine deutsche Prosabearbeitung der fünfzehn Zeichen des Jüngsten Gerichts enthält. S.

DIE VILLA STUCK IN MÜNCHEN

Am 16. September wird das prachtvolle Heim des im vorigen Jahre verstorbenen Münchener Malers Franz von Stuck, die Villa Stuck an der Äußeren Prinzregentenstraße, versteigert. Die Versteigerung erfolgt durch den Nachlaßverwalter auf Grund einer Vereinbarung zwischen den Beteiligten über die Verwertung und Teilung des Nachlasses.

Man wird sich daran erinnern, daß kurz nach dem Ableben Franz von Stucks durch die deutsche Presse die Nachricht ging, daß das Stucksche Heim aufgelöst werden solle. Diese Nachricht wurde damals sogleich durch den Schwiegersohn des Verstorbenen, den Architekten Konsul Heilmann, dementiert. Es wurde erklärt, daß Stuck seine einzige Tochter, Frau Konsul Heilmann-Stuck, als Universalerbin eingesetzt habe und daß Frau Heilmann die Villa selbst beziehen und das Vermächtnis ihres Vaters in seinem Geiste und nach seinen Wünschen erhalten werde.

Man muß es angesichts der hohen künstlerischen Bedeutung dieses einzigartigen Besitzes bedauern, daß er nun doch den Zufällen einer Versteigerung unterworfen werden soll. Man mag über den Maler Stuck denken wie man will, niemand wird leugnen können, daß er neben seiner Malerei, die manchen Angriffen ausgesetzt war, die Plastik und Architektur, die Dekorationskünste im höchsten Sinne des Wortes mit einer vorbildlichen Meisterschaft ausgeübt hat. Das von ihm selbst erbaute und eingerichtete Haus ist denn auch ein getreues Abbild seiner eminent dekorativen und kunstgewerblichen Begabung. In der ganzen Villa ist nicht

Max Beckmann
Art Institute, Detroit

Stilleben mit liegenden Kerzen
Mit Genehmigung der Galerie Flechtheim

eine Wand, nicht eine Decke, nicht ein Möbelstück, das er nicht selbst entworfen hätte. Er hat seine Wohnräume im Sinne der von ihm über alles geliebten antiken Kunst mit vornehmem Geschmack eingerichtet, hat aus fremden Landen Schätze hergeholt, um sie zu schmücken, hat selbst den Pinsel ergriffen, um ihre Wände zu bemalen. Und trotz der wahrhaft fürstlichen Pracht, mit der die Repräsentationsräume ausgestattet sind, sind die Zimmer nicht etwa tot und kalt, sondern atmen die warmherzige Sprache ihres Schöpfers.

München wird um eine Sehenswürdigkeit von Rang ärmer werden, wenn es nicht gelingen sollte, die Villa Stuck noch in letzter Minute in öffentlichen Besitz zu bringen. Gleich nach Bekanntwerden des Versteigerungstermins hat sich die Akademie der bildenden Künste in einem Aufruf der Angelegenheit angenommen. Man hat den Vorschlag gemacht, die Besitzung Stucks als Gästehaus der Stadt und des Staates einzurichten, um sie für alle Zeiten unverändert als Dokument einer Kunstperiode Münchens zu erhalten, in der die Kunst ihre repräsentative, ihre aristokratische Rolle noch unbehindert von den sie jetzt bedrohenden schweren Zeiten zur Schau tragen konnte. Bis jetzt hat sich ein positiver Erfolg dieser Aktion noch nicht gezeigt, es muß bei den heutigen wirtschaftlich ungünstigen Zeiten auch zweifelhaft bleiben, ob die Verwirklichung eines solchen Plans durchzuführen ist. Andererseits besteht bei dem großen Interesse, das die Villa Stuck lange Jahre bei den in München weilenden Amerikanern gefunden hat, die Aussicht, sie könnte mit amerikanischem Gelde als Stiftung für kunststudierende Amerikaner eingerichtet werden. Als dritte Möglichkeit ist die Aussicht, daß der ganze Besitz gelegentlich der Versteigerung geschlossen in die Hand eines der Erben kommt, keineswegs von der Hand zu weisen. Über alle diese jetzt schwebenden Fragen wird erst der 16. September endgültige Antwort geben.

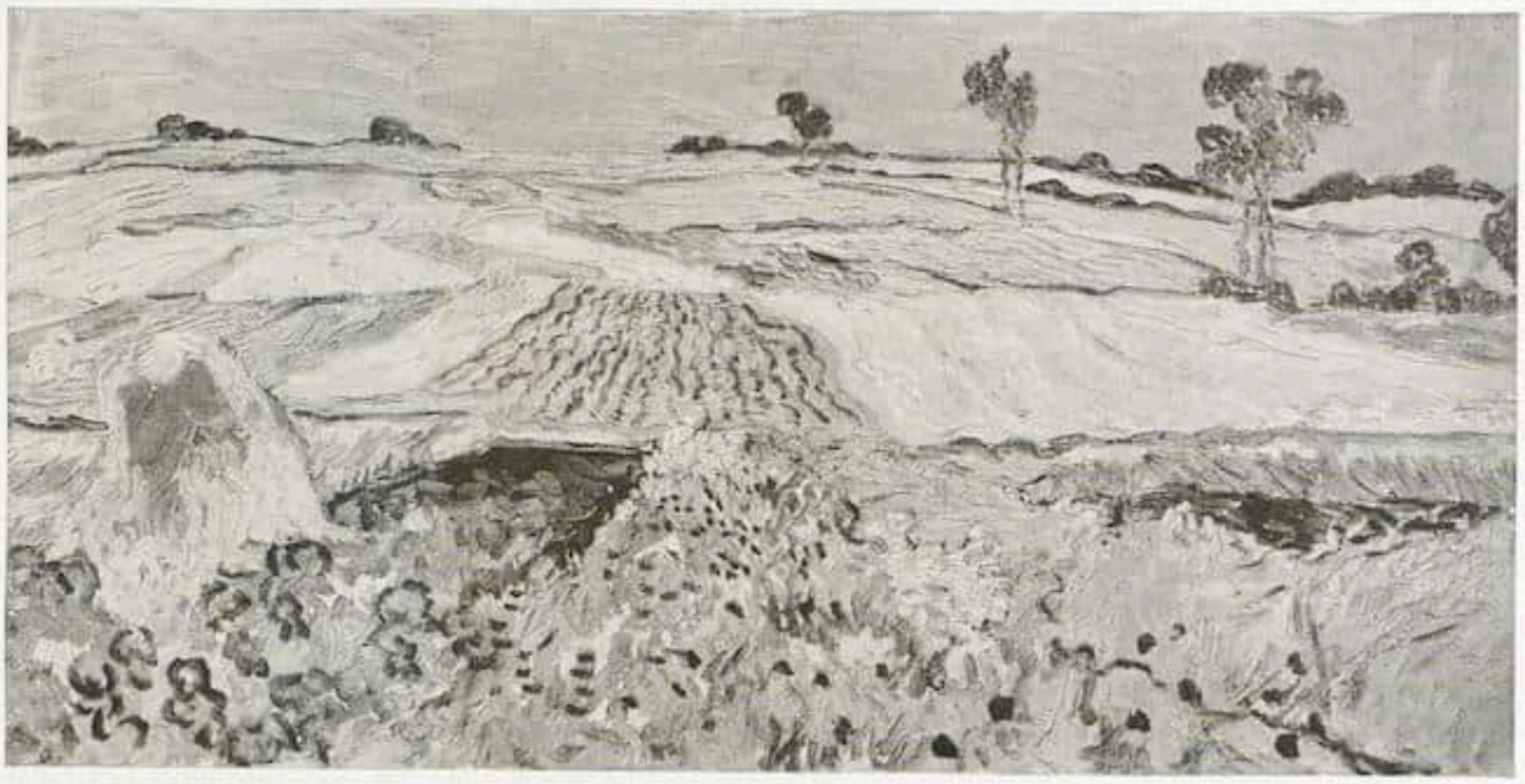
Hubert Wilm

DETROIT

Das Art Institute in Detroit erwarb die hier abgebildeten Gemälde, ein »Stilleben mit liegenden Kerzen« von Max Beckmann und ein »Mädchen mit Kopftuch« von Carl Hofer. Es ist sehr erfreulich, daß ein ausländisches Museum moderne deutsche Kunstwerke kauft. Ein Beispiel, das hoffentlich von anderer Seite bald nachgeahmt wird. h

EIN DENKMAL BARLACHS AN DER KIELER HEILIGENGEIST-KIRCHE

Ein neues monumentales Werk von Ernst Barlach ist jetzt vor der Heiligengeist-Kirche in Kiel aufgestellt worden, eine Bronze, die auf dem Klosterkirchhof im Winkel zwischen zwei Strebepfeilern steht. Es ist ein Engel mit erhobenem Schwerte, der auf einem Wolf steht, und das strenge Bildwerk trägt den Titel: Der Sieg des Geistigen über das Irdische. Das großartige Bildwerk wurde aus städtischen Mitteln erworben. R.

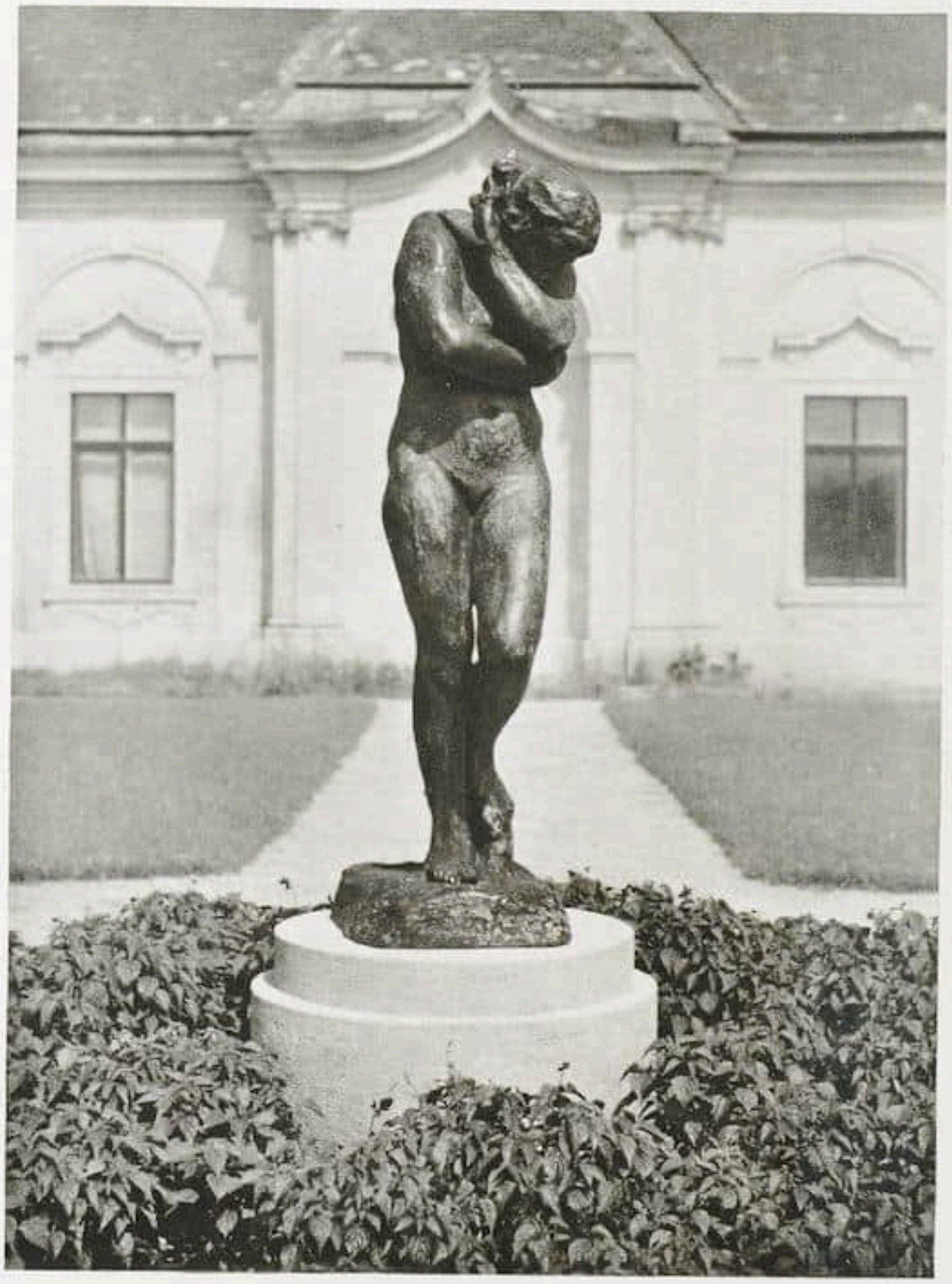


Vincent van Gogh — Landschaft

DIE MODERNE GALERIE IN WIEN

VON BRUNO GRIMSCHITZ

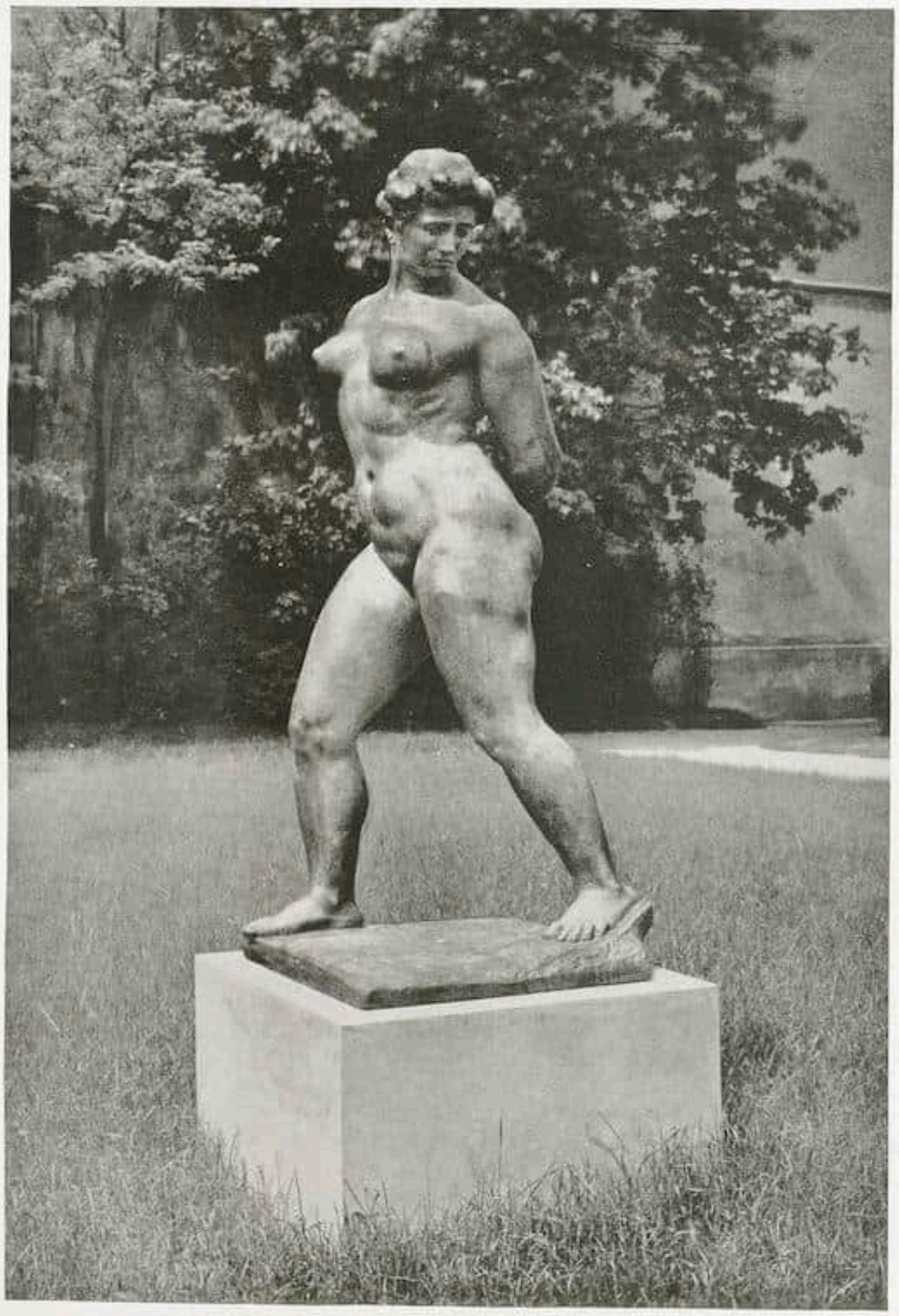
Als drittes Museum der Österreichischen Galerie wurde in der Orangerie des Belvedere die Moderne Galerie eröffnet. Im Jahre 1923 konnte im Unteren Belvedere das Barockmuseum, im folgenden Jahre im Oberen Belvedere die Galerie des 19. Jahrhunderts der Öffentlichkeit übergeben werden. Mit der Modernen Galerie vollendet Direktor Franz Martin Haberditzl in zehnjähriger Tätigkeit das umfassende Programm einer musealen Darstellung der neueren österreichischen und der europäischen Kunst des 19. und des 20. Jahrhunderts in vorbildlicher Organisationskraft. Das neben dem Unteren Belvedere liegende Orangeriegebäude — aus der Epoche Prinz Eugens, im 19. Jahrhundert aber profaniert und umgestaltet — und der vor seiner südlichen Hauptfront liegende Garten waren die räumlichen Grundlagen für die Moderne Galerie. Der architektonische Garten, neben der weiten Räumlichkeit des großen, die beiden Hauptbauten des Sommerschlosses verbindenden Gartens von intim-geschlossener Wirkung bot durch die ihn rahmenden Architekturwände und die seine eine offene Seite rundende Balustradenrampe den idealen Raum für die Aufnahme von Werken der Bronze- und Steingroßplastik. Sie wurde in den letzten Jahren mit bewußter Rücksichtnahme auf die Möglichkeiten eines Freilichtmuseums vermehrt und bildet, in der Versammlung von europäischen Spitzenleistungen, eines der wesentlichsten Wirkungselemente der Galerie. Zu Meuniers »Lastträger« kamen Rodins nervös-feingliedrige »Eva«, Renoirs klassisch gerundete »Venus victorieuse« und Maillols pathetische »L'Action enchainée«. Von den Deutschen stehen Gauls »Eselreiter« und Hallers »Abessynischer Knabe« in den Rasenflächen, von den Österreichern rahmen Bronzen und Steine von Stursa, Hanak und Müllner die großen französischen Mittelpunkte. Renoirs »Eva« steigt, wie es ihr Schöpfer nach dem Bericht Meier-Graefes geplant hatte, aus dem Wasser eines Bassins auf und hebt die dekorativ-naturalistische Bedeutung einer barocken Sandsteingruppe, die sie ablöst, in die höhere Sphäre eines rein plastischen Monuments von eigenem künstlerischen Gewicht. Alle Bronzen stehen als Zentren lebendigster bildnerischer Kräfte in der barock-architektonisierten, durch die Natur leise landschaftlich gelocker-



Auguste Rodin — Eva. Bronze

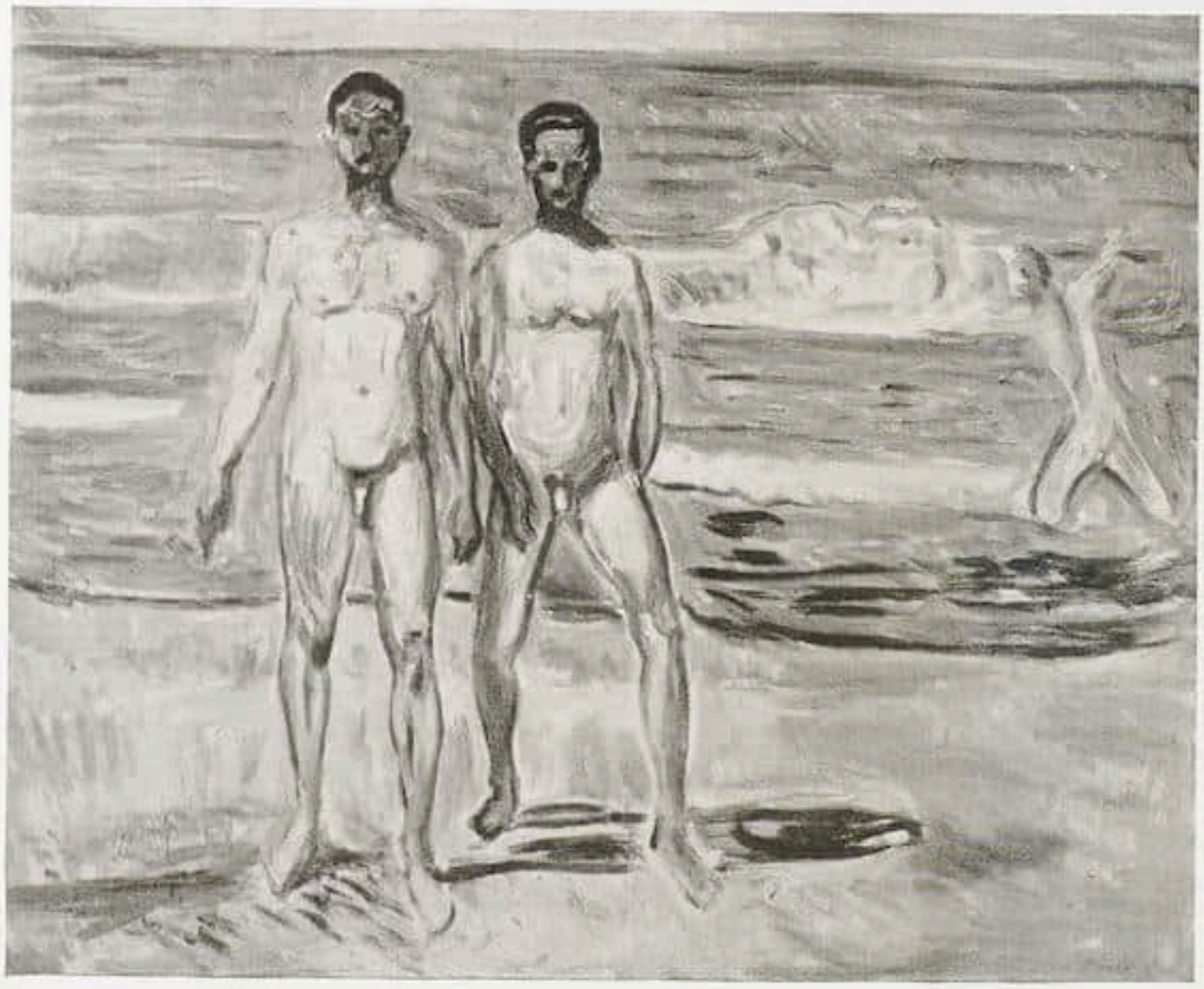
ten Umgebung und verschmelzen mit ihr zu vollkommenster Einheit, die den eingenden Begriff des Musealen — fast unabwendbar vor allen Objekten von monumentalem Ausmaß im Innenraum — auflöst und überwindet. Die Säle der Galerie bringen die Werke der Plastik, die das dimensional kleine Format oder das Material (Holz, Porzellan) in den geschlossenen Raum verweist. Büsten und Figuren von Rodin, Renoir, Degas, Minne und Archipenko charakterisieren Höhen der außerdeutschen Skulptur. Von den Deutschen sind Barlach, Kolbe, Metzner und Lederer, Fiori und Sintenis vertreten. Lehmbruck und Scharff fehlen noch. Von den Österreichern erscheinen mit Werken Barwig, Dunikowski, Ehrlich, Hümplik und Wollek.

Den wesentlichen Inhalt der elf Räume bilden die Werke der Malerei. Überliefert das Barockmuseum in seinen großen, mit pompös gesteigerter Dekoration gestalteten Sälen den aristokratisch-feudalen Lebensstil des 18. Jahrhunderts und unterstreichen die Räume des Oberen Belvedere deutlich die intimen Ausmaße von Leben und Kunst des bürgerlichen Menschen im 19. Jahrhundert, so wurde in der Modernen



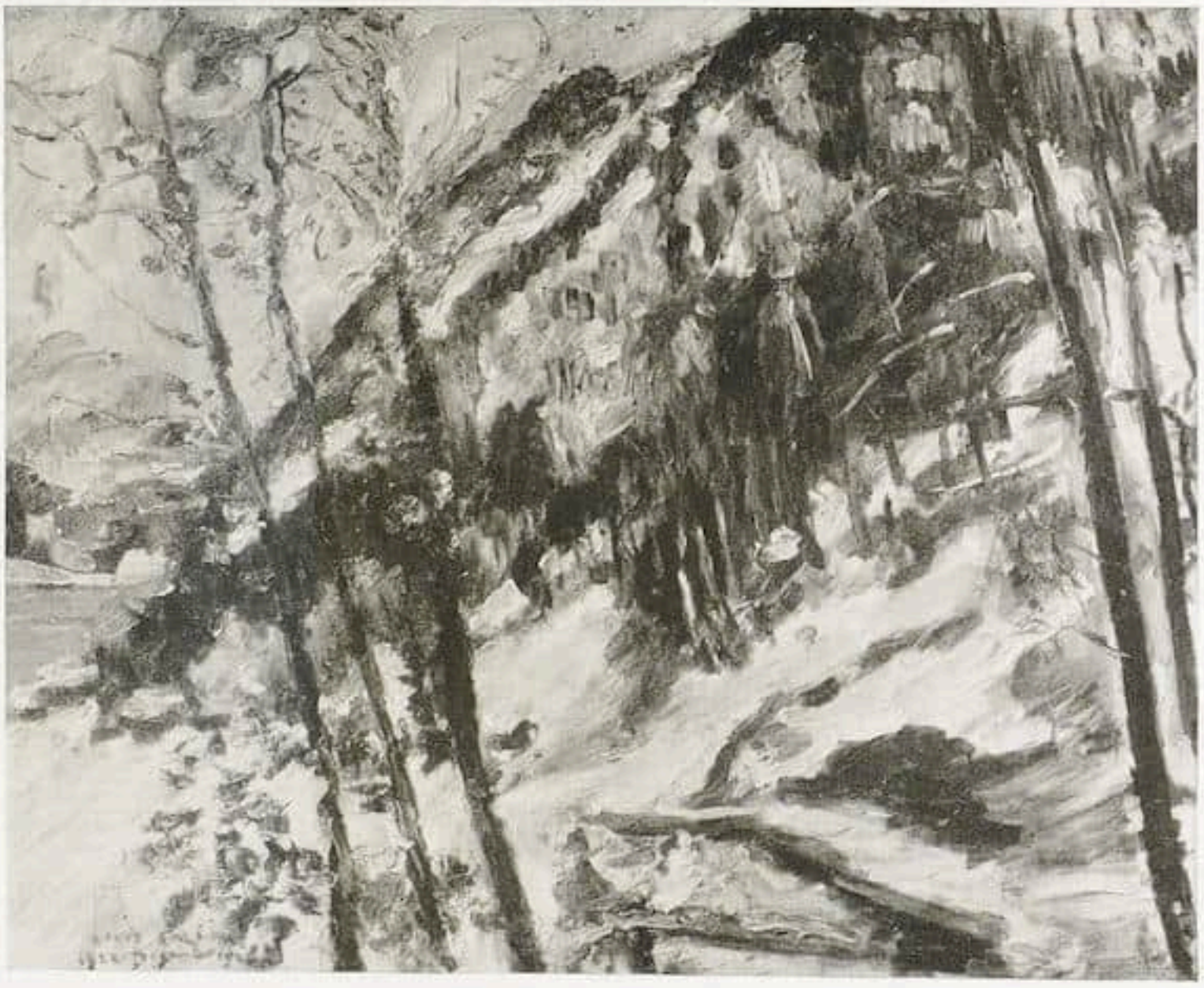
Aristide Maillol — Die gefesselte Freiheit. Bronze

Galerie versucht, einen den künstlerischen Schöpfungen der letzten Generation entsprechenden Raumtypus zu schaffen: die sachlich-neutralste Umgebung, ohne Ornament, ohne Stimmung, als einen anonymen Hintergrund im Sinne einer veredelten Ausstellungshalle, die in der Gegenwart den allgemeinen Durchgangsraum des Kunstwerkes auf dem Wege vom Künstler zum Besitzer darstellt. Die Materialien in ihrer von der modernen Technik betonten Verwendung bestimmen die dimensional durch den alten Bau gegebene Raumerscheinung: Gummi (in dem Fußbodenbelag), Messing (blank geschliffen in den Türstöcken), Gold (hochglänzend poliert in den von allem historisierenden Zierat befreiten Rahmen) und Kalkfarben von harten, klaren Tönen: Weiß, Schwefelgelb, glänzendes Aluminiumgrau, Dunkelblau, Dunkelbraun und Orange.



Edvard Munch — Männer am Meer

Den Hauptteil der rund hundert ausgestellten Gemälde bilden Werke österreichischer Maler. Beginnend mit Schöpfungen der Sezessionszeit, deren überragendster Individualität Gustav Klimt ein Saal gewidmet ist, und Werken des retrospektiv gewendeten Künstlerhauses — Beispielen der akademischen Kunst — ist das Schaffen der letzten Generation zum erstenmal in seinen wesentlichsten Trägern überschaubar. Klimts dekorativ gebundene Malerei steht am Beginn des Jahrhunderts. Bildnisse von schwebendster Sensibilität der Erscheinung, Landschaften und Kompositionen sammeln sich, in der Wirkung ihrer hellen, flimmernden Farbigkeit vereint, zu einer Raumdekoration von persönlichster Physiognomie. Der achtundzwanzigjährig verstorbene Egon Schiele, Schüler Klimts, befreit seine Malerei, die durch ein psychologisch faszinierendes Bildnis seiner Gattin am reinsten vertreten ist, von den Fesseln der Stilisierung in die Fläche. Er stirbt zu früh, um sich zu vollenden. Oskar Kokoschka weitet seine durch Klimt bestimmten Anfänge rascher und überlegener in die Bezirke einer ganz persönlichen Malerei von weitesten Perspektiven. Das außerordentliche Stilleben mit dem toten Hammel vom Jahre 1910 und bedeutende Bildnisse charakterisieren die Frühzeit seines Schaffens, das durch Werke der letzten Jahre reicher zu repräsentieren, die Aufgabe der Ausgestaltung des österreichischen Materials bleibt. Anton Kolig, vor kurzem an die Stuttgarter Akademie berufen, erscheint mit der kraftvollen Pathetik einer barock beschwingten Malerei in einem großen Akt und in dem Bildnis seiner Familie. Franz Wiegele, gegensätzlich angelegt, wirkt mit den großen Kompositionen: Akte im Walde und Familienbildnis durch eine malerische Sachlichkeit, die ihre leidenschaftlich gebändigte Ruhe aus einer heute einzigartigen Versenkung in die malerischen Werte des Existenten emporhebt. In sonoren Akkorden, schwer und graziös zugleich, faßt Anton Faistauer die farbigen Flächen seiner Bilder, in kühlen Klängen, von einer kultivierten Beherrschung alles Technischen getragen, baut Robin Christian Andersen seine Land-



Lovis Corinth — Herzogstand am Walchensee

schaften und die lichten Elemente eines Reihergobelins, der den Eingangsraum der Galerie schmückt. Und die jüngste der österreichischen Begabungen, Herbert Böckl — in seiner starken Eigenart auf dem Wiener Boden heute gerade so stürmisch befehdet wie vor zwanzig Jahren Kokoschka — hebt die farbig-volle Form der österreichischen Malerei in eine neue Architektonik des Bildbaues: in klaren Gefügen eingespannt strahlt, impetuos gemalt, die mit sinnlichster Kraft verlebendigte Wirklichkeit in Stilleben, Landschaft und Bildnis. Die österreichische Front ergänzen: Josef Dobrowski mit einer animalisch-üppigen Rundung des Malerischen, Gerhart Frankl mit seiner schwebendsten Differenzierung, Paris von Gütersloh mit einer ornamentalen Kristallisation des farbigen Elements und Ferdinand Kitt mit der Schwere einer das Farbige sammelnden Form. Alle Maler, so individuell die Abwandlung einer landschaftlichen Gemeinsamkeit in ihren Schöpfungen sein mag, vereinigen sich in ihrer Gesamterscheinung zu einer Physiognomie des Österreichischen. Es ist die sinnliche Sphäre einer Malerei, die dem farbigen Schein des Wirklichen verbunden bleibt. Es ist eine Malerei, die als Malerei beharrend, sich nie so weit in die Bezirke des Graphischen und Konstruktiv-abstrakten vorgewagt hat wie der deutsche Expressionismus. Es ist eine Malerei, die keine Linie der Tradition negiert, sondern aus dem reichen Erbe malerischer Überlieferung ihre stärksten Kräfte zieht und in einer über das Lokale hinauswirkenden Kraft der deutschen Malerei — nach dem Versiegen der österreichischen Produktionskraft in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts — wieder einen Beitrag von Bedeutung schenkt.

So vollkommen wie in dem Bereich der Plastik gelang die Repräsentation der außerösterreichischen Malerei in der Galerie nicht. Die finanziellen Mittel reichten nicht mehr aus, um die größten Lücken des Sammelprogrammes zu schließen. Von Cézanne ist nur ein bedeutendes Aquarell, ein Stilleben mit Äpfeln und Teekanne im Besitze

Egon Schiele Die Frau des Künstlers

der Galerie. Zwei weitere Aquarelle Cézannes und Aquarelle von Renoir und Rodin lieh die Albertina für einen Raum mit graphischen Schöpfungen, der auch Werke von Nolde, Kirchner und Heckel birgt. Van Gogh erscheint mit dem funkelnden Bilde der Ebene von Auvers sur Oise aus dem letzten Sommer seines Lebens: einer unerhört direkten und schlagenden Niederschrift der in steilem Sonnenlicht schattenlos stehenden Landschaft. Neben seiner glühenden Atmosphäre steht der brausende Akkord von Munchs großem Gemälde: Männer am Meer, frei und groß in den Kontrasten von Blau-Grün und Gelb-Rot klingend, breit wie sein Bild: Park in Kösen in den Massen seiner farbig bewegten Achsen schwingend. Die schönste Einheit einer reinen Welt des Malerischen wurde in dem Saal der deutschen Impressionisten erreicht: Corinth mit fünf, Liebermann mit drei, Slevogt und Uhde mit je einem Gemälde vertreten, geben für Wien ein ausreichendes Bild der klassisch gewordenen Malerei Deutschlands. Vor allem Corinths späte Werke, wunderbar geöffnet einer strömenden Vergeistigung des Malerischen, offenbaren in Landschaften, Blumen und dem geistig erregten Bildnis Herbert

Eulenbergs die einsame Höhe einer schöpferischen Verwandlungskraft durch das Medium der farbigen Materie. Neben dieser verschwenderischen Expansion des Malerischen erscheint für Wiens Horizont, der, konservativ bis zu völliger Zusammenhanglosigkeit mit den europäischen Strömungen der Gegenwart, sich noch nicht mit dem Spätstil Corinths abzufinden vermag, ein Querschnitt durch den deutschen Expressionismus von geringerer Aktualität. Seine museale Darstellung in den wichtigsten Individualitäten bleibt als Forderung für die das Bild der Galerie stets erneuernde Sammeltätigkeit gerade so lebendig wie die Repräsentation der jüngsten französischen Entwicklung. So lange diese Linien fehlen, zeigt sich das Gesamtbild des Museums zu konservativ in seiner Erscheinung als einer Galerie der Lebenden. Monets, Segantinis und Hodlers Werke unterstreichen das in das vergangene Jahrhundert gewendete Antlitz der gegenwärtigen Situation. Der Weg der Galerie führt in die Gegenwart. Die Sammlung der Werke der Plastik offenbart, wie die geringen Mittel des österreichischen Staates eine die wesentlichen Spitzen vereinigende Auswahl erreichen ließen. Der Sammlung der malerischen Schöpfungen ist durch sie das Ziel künftigen Ausbaues gewiesen.

Herbert Böckl — Stilleben mit Perlhuhn

EIN FRAUENBILDNIS DES POMPEO BATONI

VON ALFRED SCHARF

Batoni, Maler graziöser Kompositionen, sentimentaler mythologischer und biblischer Darstellungen und süßlicher Madonnen, war, wie noch allzuwenig bekannt ist, wohl der gefeiertste Porträtist seiner Zeit. Seine Kunst, immer zwischen barocken und klassizistischen Tendenzen schwankend, hat gerade auf diesem Gebiet die besten Leistungen aufzuweisen. Schon ziemlich bejahrt begann er, der seine künstlerische Laufbahn als Miniaturist angefangen hat und Monumentalmaler wurde, ohne ein Fresko wie fast alle anderen bedeutenden römischen Maler hinterlassen zu haben, sich der Bildnismalerei zuzuwenden. Bald war er in Rom der internationale Porträtist, der fast alle Fürsten und gekrönten Häupter, die diese Stadt besuchten, abkonterfeit hat. Es gibt Bildnisse seiner Hand von dem russischen Großfürsten Paul und seiner Gemahlin, von Herzog Wilhelm Ferdinand von Braunschweig und seiner Gattin, vom Kurfürsten Karl Theodor von Bayern, das Doppelbildnis Josephs II. von Österreich und seines Bruders Leopold, endlich Bildnisse englischer und italienischer Aristokraten. Weibliche Bildnisse sind selten. Eine um so bessere Vorstellung seiner Kunst läßt sich aus dem hier farbig wiedergegebenen weiblichen Bildnis der Marchesa Brignole, der Gattin des letzten Dogen von Genua, gewinnen. Aus dem Besitz des Herzogs von Parma ist es vor einiger Zeit in den englischen, danach in den deutschen Kunsthandel gelangt. In großer Aufmachung und etwas befangener Haltung sitzt die Dargestellte an einem Tischchen, ihren Blick auf den Beschauer gerichtet. Der steifen Attitude entsprechen die starken, hart aneinander gesetzten, aber kühlen Farben. Hellblau und Hellrot verleihen dem Bild heiter festlichen Charakter. Kunstgeschichtlich bedeutungsvoll wird das Gemälde vor allem durch die ausführliche, am Tische rechts unten angebrachte Signatur und Datierung: Pompeo de Batoni pinxit Romae A. D : 1786. Da Batoni bereits 1787 starb, muß das Bild als eines seiner letzten Werke entstanden sein. Es zeugt von hoher künstlerischer Reife und Noblesse. Eng sind seine stilistischen Beziehungen zu den offiziellen Bildnissen der französischen Maler wie Rigaud, Largillière, Nattier und Boucher, die als Vorgänger dieses internationalen repräsentativen Bildnistyps gelten können. Eng verbunden sind ihm die schon ins Klassizistische führenden Bildnisse von Anton Raphael Mengs, geistig verwandt die Porträts von Gainsborough und von ihm abhängig — cum grano salis — die Bildniskunst in den Frühwerken Goyas. Unschwer läßt sich das Bildnis der Marquesa Brignole, einer Enkelin jener von van Dyck während seines Genueser Aufenthalts mehrfach gemalten Brignole, innerhalb der Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts wegen seiner kühlen, vornehm sachlichen Art unter die Vorläufer des Klassizismus einreihen. Das repräsentative Bildnis des Barock, von Maratta und Baciccio geprägt, hat durch Batoni eine mehr klassizistische Variante gefunden.

POMPEO DE BATTONI / Frauenbildnis 1786
Besitzer: Bachstitz, Berlin

Marin — Venus und Amoretten (Tonrelief)

BILDWERKE UND AUSSTATTUNGSSTÜCKE DER SAMMLUNG EDUARD SIMON

VON FRIDA SCHOTTMÜLLER

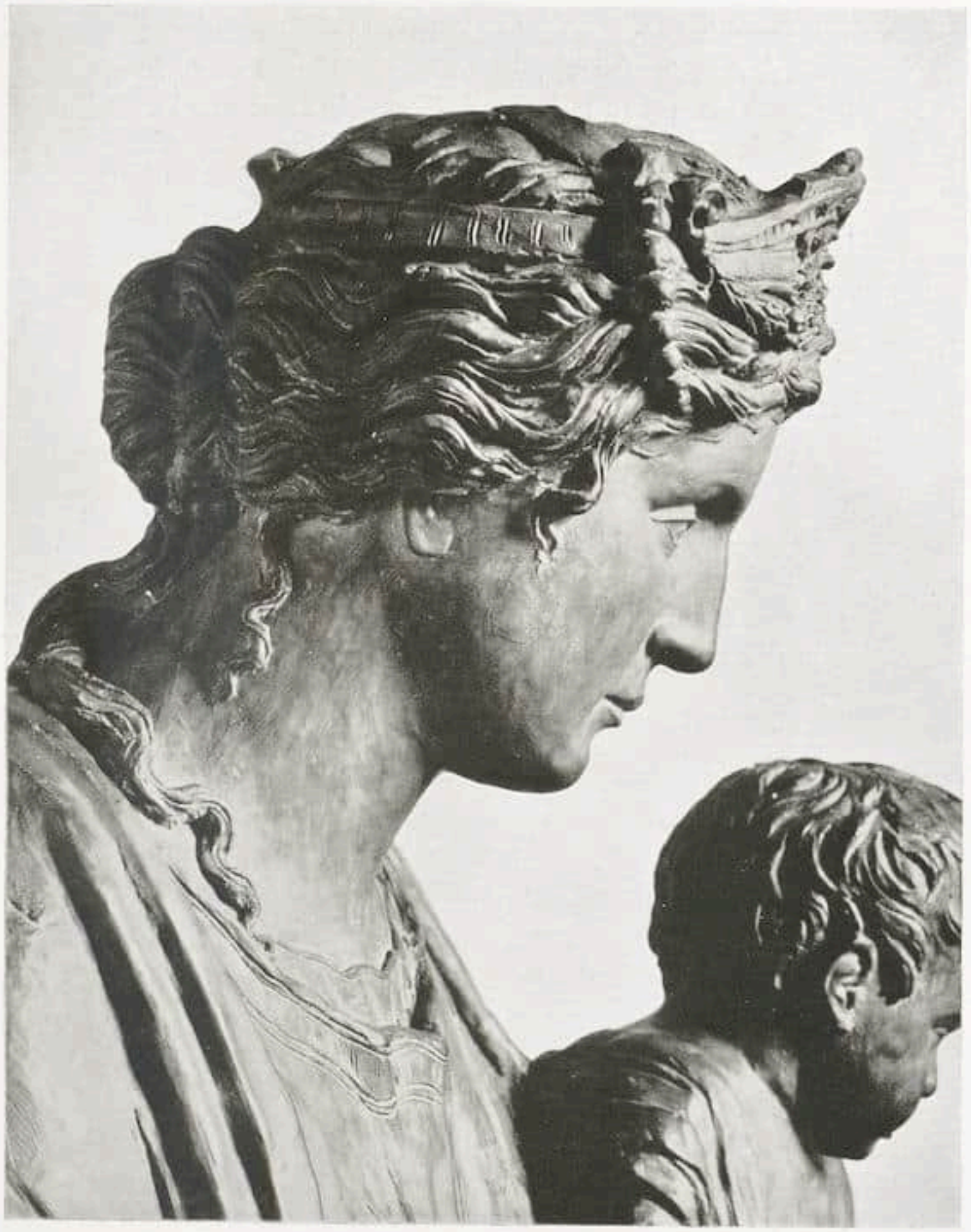
Am 10. und 11. Oktober wird mit der Sammlung des verstorbenen Geheimrats Dr. E. Simon eine der letzten alter Kunst versteigert, die Berlin vor dem Weltkrieg besaß. Sie alle waren, vielfach durch Wilhelm von Bode gefördert, in wenigen Jahrzehnten entstanden, aber keine ist in der zweiten Generation beieinander geblieben. Die Simon-Sammlung nahm unter ihnen eine Sonderstellung ein, zunächst wegen der hohen Qualität ihres Inhalts, aber ebenso, weil sie als Ganzes selbst ein Kunstwerk war; eins im Stil von etwa 1900.

Simon hatte mit kultiviertem Geschmack nicht nur Gemälde und Bildwerke, Möbel und Teppiche erworben, sondern auch zusammen mit seinem Architekten Alfred Messel Wanddekorationen größeren Umfangs, Steinportale, Kamine, verzierte Türen und Beleuchtungskörper in Italien gekauft; so erhielt sein Haus eine wohltuende Geschlossenheit. Die meisten Bilder sind durch Ausstellungen bekannt; die imposante Folge Tiepolos aus Palazzo Porto ist auch hier (Heft 16) unlängst veröffentlicht worden, weshalb diesmal nur Bildwerke und eingehender noch Ausstattungsstücke besprochen werden sollen. Denn die letztgenannten, von jeher im Handel selten, kommen in solcher Qualität heute nicht mehr im Angebot vor. So geben sie der Ausstellung und Versteigerung ihr Gepräge. Die sogenannte Genueser Madonna des Luca della Robbia (Abb.) gilt mit Recht als eins der besten Exemplare dieser anmutigen Komposition, ein prächtiger Rahmen der Hochrenaissance betont ihren Wert. Gleich der Madonna mit den Lilien vom gleichen Meister ist sie von Bode, Marquand u. a. besprochen, auch die Ghiberti zugeschriebene große Mutter Gottes in bemaltem Ton und Werke der Kleinkunst hat Bode in seinem Standardwerk über Italienische Bronzen a. a. O. veröffentlicht. So die beiden großen Herkulesgruppen von Gian Bologna (Abb.), die imposante Ausdeutung eines schreitenden Löwen und der große Mörser mit Schrifttafeln und Guirlanden. Sie alle Unica von hoher Qualität. Andere Kompositionen kennt man dank Bode und Planiscig in den Varianten oder Wiederholungen anderer Sammlungen. Das gilt von der phantastischen Öllampe in Gestalt eines Fabeltiers mit bärtigem Männerkopf, von der einen Leuchter haltenden Sirene mit Krallenfuß in Art des Riccio, von Architektur und Astronomie des Gian Bologna und zahlreichen andern Statuetten und Geräten des toskanischen oder venezianischen Cinquecento. Um 1500 entstanden zwei größere Bildwerke aus Venetien, die Planiscig in die Literatur eingeführt hat, die anmutige Mädchenbüste

Luca della Robbia Madonna

Tullio Lombardis und die klassisch-schöne Madonna von Andrea Riccio, ein Hauptwerk oberitalienischer Renaissance (Abb.).

Von den Möbeln hat Bode nur die edle Cassapanca mit feingeschnitzten Palmetten an den Seitenlehnen (damals in der Sammlung Volpi in Florenz) in sein kleines grundlegendes Möbelbuch aufgenommen. Der Tisch mit dem Farratino-Wappen, etliche der Türen und ihre steinernen Umrahmungen wurden erstmalig in meiner Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance abgebildet; indessen gelang es jetzt für etliche genauere Bezeichnungen zu finden, was hier näher begründet werden soll. So war das feingemeißelte Portal aus dem Palast von Gubbio (Abb.) (die Ortsangabe stammt vom italienischen Händler) bislang ohne bestimmte Namenbezeichnung. Bekannt war nur, daß Domenico Rosselli und Ambrogio Barocci da Milano Dekorationen für die Schlösser von Urbino und Gubbio gearbeitet haben, während der architektonische Entwurf beider Luciano Laurana angehört. Inzwischen hat L. Venturi sich eingehend mit den Künstlern am Hofe Federigos da Montefeltro beschäftigt, und A. Venturi im besondern mit Francesco di Giorgios Tätigkeit ebenda. Er hat es sehr wahrscheinlich gemacht, daß Cozzarelli, sein erprobter Werkstattsgenosse, viele Entwürfe Francescos in Stein übertrug. Die ihnen zugewiesenen dekorativen Bildwerke haben engste Stilverwandtschaft mit dem Portal der Simon-Sammlung, daß auch bei ihm die beiden Sienesen genannt werden dürfen. Das Material — urbinatischer Kalkstein — und die zugehörige Flügeltür beweisen die Provenienz aus dem Palast in Gubbio, denn die feingeschnitzten Füllungen: aufgehängte, geflügelte Räuchergefäße, von Fruchtkränzen umgeben, finden sich gleichartig in Motiv, Qualität und Stil an einer Truhenfront in der Pinacoteca ebenda. An Stelle Giulianos da Maiano muß Baccio Pontelli als ihr Ver-



Andrea Riccio — Kopf der Madonna

fertiger gelten. Im Stil dieser Werkstattsgenossen ist wenig Unterschied; aber nur für Pontelli steht ein Aufenthalt in den urbinatischen Staaten fest. Das Schloß von Gubbio, neuerdings wieder hergestellt, hatte durch Naturkatastrophen und Beraubung sehr gelitten. Vier Türumrahmungen von dort besitzt das V. a. A. Museum in London.
Typisch für Genua ist das Marmorportal mit Weinlaub, das einst mit dem mittelguten Georgsrelief in der Art Giovanni Gaginis bekrönt war. Eine breitere Öffnung zu erzielen, ward von Bardini der alte Querbalken durch einen längeren, neuen ersetzt.
Durchaus intakt ist dagegen die schlanke Türumfassung aus pietra serena mit hohem Architrav, flachem Gesims und Fruchtgehängen in den Pilastern, ein Motiv, das Giuliano da Maiano und seine Werkstatt ganz ähnlich an den Portalen von S. Domenico und S. Agostino in Recanati verwendet hat (Abb. bei Venturi, Storia dell' Arte ital. VIII, 1. S. 399). Die Querbalken sind hier mit feinerem Rankenwerk gefüllt, einem Formthema, das in A. Sansovinos Prälatengräbern in S. M. del Popolo die anmutigste Ausprägung der Frührenaissance erhielt. Mit ihnen wage ich ein anderes Marmorportal

hypothetisch zusammenzustellen. Nur sein segmentförmiger, zugehöriger (?) Giebel mit einem Löwenkopf ist derber gearbeitet. — Als Beschluß und zu Anfang der wichtigsten Steinarbeiten stehen ein Kamin mit flachem Cherubimfries aus Mittelitalien und ein schlankes überaus schlichtes Portal des toskanischen Quattrocento, sein einziger Schmuck sind ein schmaler Blattstab rundum und ein Greifenwappen zwischen flatternden Bändern in Flachrelief am oberen Querbalken. Für frühe Entstehung spricht auch das Umknicken des Karnies am Boden. Man erzählt, daß Messel die glatten Steinbalken oftmals gestreichelt habe. Hielt er sie eines ganz großen Meisters würdig? Die Namen Pazzikapelle und Bruneleschi treten unversehens auf die Lippen, aber solche Zuschreibung verbietet das kräftig artikulierte Abschlußgesims, das aus gleichem Stein und gleicher Zeit zu sein scheint. Verwandt ist daneben am ehesten ein kleines Portal nahe der Madonna del Calcinaio in Cortona, das Venturi (a. a. O. S. 852) Francesco di Giorgio zuschreibt.
Reminiszenzen an Sakristeischränke in St. Lorenzo, die von Bruneleschi entworfen gelten, finden sich an der kleinen Flügeltür mit Rosetten in Intarsiatechnik (Schottmüller a. a. O., Abb. 529). Nach 1500 ist die toskanische Tür mit breiten Strich-Intarsien entstanden; zwischen 1566 und 1606 (näher wohl dem erstgenannten Datum) die prächtig geschnitzte Flügeltür mit dem Cesi-Wappen (Abb.). Ein älteres Mitglied des römischen Geschlechts, dem mehrere Kardinäle entstammen, erbaute die von Rossi mit Skulpturen reich geschmückte Kapelle in St. Maria della Pace, benachbart Raffaels Sybillen; die berühmte Antiken-Sammlung im Familienpalast, die Pierdonato Cesi zusammenbrachte, hat Ulisse Aldroandi in seinen »Statue di Roma« (1558 S. 122—138) eingehend besprochen. Ja, er erwähnt hier, eine seltene Ausnahme in dem ganz auf Antike eingestellten Buche, die feinen Nußholzschnitzereien im Studio und andern Räumen ebenda. Doch ist unsere Tür nicht mit dieser Notiz in direkte Verbindung zu bringen, da sie frühestens acht Jahre nach der Edition der »Statue« entstanden ist. Man sieht nur, daß edle Holzarbeit Familientradition und damals Mode gewesen ist. Denn die Inschrift in den Mittelfeldern der Tür lautet ANG. CAESIUS. EPUS. TUDER., und der genannte Kirchenfürst ist erst 1566 Erzbischof von Todi geworden; seit 1554 war er päpstlicher Advokat, später auch chierico di Camera, 1606 ist er gestorben (Näheres über ihn bei Litta, Famiglie Celebre ital. Bd. IV). Es müßte sich noch ermitteln lassen, zu welchem der von ihm gestifteten Bauten in Todi oder Rom die schöne Tür gehört hat. Er ist in S. Maria in Valli-

Giovanni da Bologna Herkules und Antäus

Rom, 1606 Tisch des Bartolomeo Farratino

cella bestattet, der Kirche S. Filippo Neris, die Angelo, zusammen mit seinem Bruder, dem obengenannten Kardinal Pierdonato, vollenden ließ.

Noch präziser läßt sich durch ein Wappen die Entstehungszeit eines Tisches (Abb.) ermitteln, der wegen unleugbarer Anklänge an französische Kunst vormals ligurisch hieß. Doch bringt Ciaconius[1] das Wappen (viermal drei zusammengebundene Ähren, zentral geordnet zwischen einem liegenden Kreuz) als Wahrzeichen Bischofs Bartolomeo Farratino aus Amelia, der sieben Päpsten gedient hat und 1606, etwa zwei Monate vor seinem Tode, die Kardinalswürde erhielt. Der starke Einfluß norditalienischer, französischer und niederländischer Kunst in der damaligen römischen Bildnerei hätte längst auf solche Einflüsse in der gleichzeitigen Möbelkunst der Tiberstadt schließen lassen müssen; durch den Tisch des Farratino werden sie nun überraschend bewiesen.

Es ist ein Glücksfall, wenn Wappen so genaue Feststellungen ermöglichen. Fast immer fehlen bei Möbeln und dekorativen Bildnereien die Farben, die das oft mehreren Familien eigne Wahrzeichen erst einem bestimmten Geschlecht zuweisen. So muß hier, und wo Wappen und andere Hilfsmittel fehlen, die Stilkritik allein ihr Heil versuchen. So war es bei vier nicht allzu großen Pilastern in hellem Nußholz (Abb.), vermutlich von einem Thron, die in subtiler Schnitzerei mythologische Gestalten und Fabelwesen zeigen; dreimal bekrönt die schreibende Fama den wirkungsvollen Aufbau. Zwei der aufsteigenden Kompositionen sind begleitet von zierlichen Ranken, bei den andern ist in einer ganz ungewohnten Art der Raum ganz mit wuchtigen Groteskenmotiven bedeckt. Die Qualität fordert, nach einem Künstlernamen zu suchen. Aber weder in Oberitalien noch in Toskana ist Ähnliches zu finden, auch nicht in den Türfüllungen und Fensterläden der Stanzen, die Fra Giovanni da Verona zusammen mit den Barile geschaffen hat, oder in den Arbeiten dieser letztgenannten in ihrer Heimat Siena; obwohl sie von gleichem Zeitstil wie die mythologischen Pilasterreliefs sind. So wage ich hier hypothetisch Giuliano da Sangallo vorzuschlagen. Formdurchbildung und die Art der Raumfüllung lassen sich mit seinen Steinbildwerken in der monumentalen Vorhalle der Sakristei von S. Spirito vergleichen, die Graf Vitzthum in der Festschrift für Schubring unlängst gewürdigt hat, und mit Dekorationen im Palazzo Gondi. Vasari hebt zudem, ein nicht unwichtiges Argument, die uns nicht erhaltenen Schnitzereien

[1] Vita et res gestae Pontif. Rom. IV Sp. 403.

Francesco di Giorgio und
Baccio Pontelli

Portal und Flügeltür aus
dem Palast von Gubbio

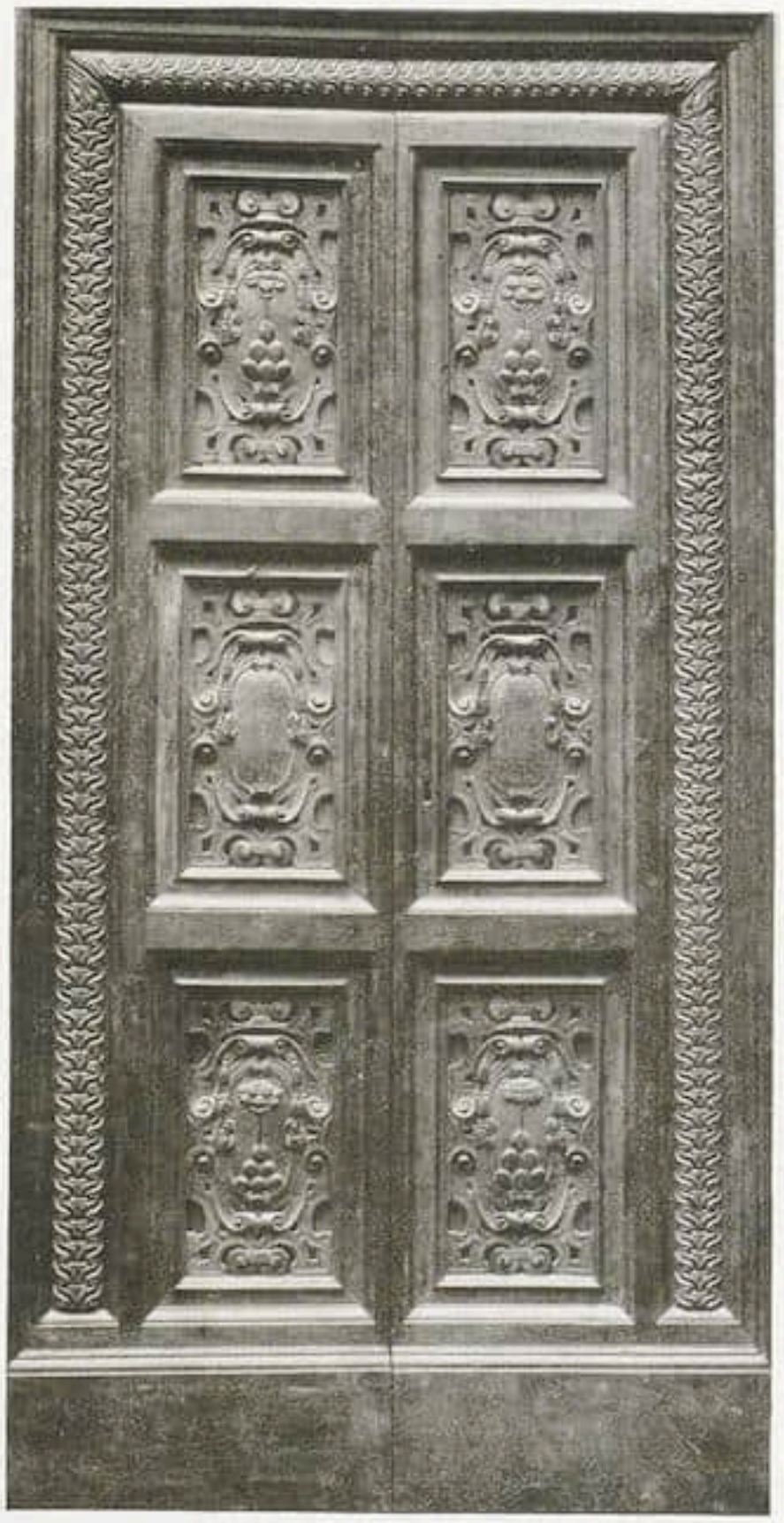
Giulianos rühmend hervor. Die Vorliebe des Künstlers für antikisierende Allegorie tritt auch in andern Arbeiten von ihm, wie dem Kamin in Palazzo Gondi, den Reliefs in Poggio a Caiano und den Sassetti-Gräbern in S. Trinita zutage.

Raummangel verbietet noch andere Möbel hier vorzustellen. Erwähnenswert sind auf jeden Fall die Tischtruhe mit einer Stadtvedute in Intarsia und rahmender Schnitzerei und die große Wandtäfelung in gleicher Technik, die zwischen Rankenfeldern eine quattrocentistische Darstellung der Disputa sehen läßt. Der kirchenartige Raum mag jenem nachgebildet sein, für den tüchtige Toskaner (Domenico del Tasso und Giuliano da Maiano?) die Holzeinlagen gefertigt haben, als Rückwand einer später entfernten Truhenbank. Die Symmetrie und die lichte Klarheit erinnern (nach Fischel) an den Jugendstil Peruginos. —

Von festlicher Pracht war seiner Bestimmung gemäß der Salon im Hause Simon. Vor elegant gemusterter Wandbespannung aus Lyoner Seide standen geschnitzte Sitzmöbel mit Beauvaisbezügen nach Boucher und Oudry. Ein Tisch mit Bronzen von Gouthière enthält das anmutige Venusrelief von Marin (Abb. S. 489). Von hier ging der Blick auf

venezianisches Rokoko, das als Täfelung mit bemaltem Gittermuster und vergoldeter Rocaillenschnitzerei mit gemalten Blumenstücken und geschliffenen Spiegeln die Wände des großen Musikzimmers bedeckte (Abb.). Ein passender Übergang zum Speisesaal mit den Tiepolos.

Unter Textilien fallen nicht nur ihrer Größe und guten Erhaltung wegen vier Bildteppiche auf (Abb.). Unter den rahmenden Leisten fand sich die Brüsseler Marke und das Monogramm des Leo van den Hecke. H. Goebel, der beste Kenner dieses Gebiets, erkannte in den Darstellungen Szenen aus der Abrahamsgeschichte und wies nach, daß die Masse jenen Abrahamsteppichen entsprechen, die Leo, dem ältesten bekannten Meister der berühmten Wirkerfamilie, bei der Plünderung des Pant von Antwerpen 1575 geraubt worden sind.



Rom, nach 1566 Flügel mit dem Cesiwappen

Von den drei breiten Antependien ist das eine aus genueser Sammet des 18. Jahrhunderts mit fein abgestimmtem Oliv und Rot auf hellem Grund, das zweite läßt auf ebensolchem Fond in wirkungsvoller Barockstickerei blaue Blumenvasen unter den mit Weinlaub umkränzten Arkaden sehen, umschlossen vom wuchtigen Rankenwerk in stark erhabenem Gold; der dritte Altarbehang vom Ende des Quattrocento ist aus fünf Bahnen jenes spätmittelalterlichen Goldbrokats zusammengesetzt, der das ehrwürdige Granatmuster in raffinierter Technik zu prunkhafter Ausdeutung bringt. Dies Antependium von nicht weniger als 3,44 m Länge, besaß einst als obere Begrenzung eine ebenso kunstvolle Stickerei mit achtzehn heiligen Gestalten (Abb.). Masse, Technik, architektonische Umrahmung und Figurenstil stimmen zusammen mit der berühmten Altarverzierung, die Papst Sixtus IV. der Mutterkirche seines Ordens S. Francesco in Assisi 1475 gestiftet hat. Der Entwurf jenes Antependiums ist von A. Venturi und von Falke Antonio und Piero Pollaiuolo zugeschrieben worden, obwohl die gesicherten Stickereien nach den Zeichnungen der beiden Brüder in der Florentiner Dom-Opera noch etwas scharfkantiger in der Zeichnung und reicher im architektonischen Beiwerk sind. Doch sind andererseits Zusammenhänge mit Pieros Bildern der Tugenden, heute in den Uffizien, nicht zu übersehen. Dazu kommt, daß die besten Sticker der Florentiner Johannisscenen[1] Coppino di Giovanni aus Mecheln und Paolo di Bartolomeo aus Verona auch für Sixtus IV. tätig waren und dieser[2] vielerlei Prunkstickereien ausführen ließ. Zudem

[1] Vgl. S. Schwabacher, Die Stickereien nach Entwürfen des A. P. . . . S. 22 ff.
[2] Vgl. Muentz, Les Arts à la Cour des Papes III 1 S. 262 ff.

Vermutlich Giuliano da Sangallo — Vier Pilaster mit Schnitzereien

ist die raffinierte Technik mit Lasur-, Bild- und Reliefstickerei, dazu Goldnetz- und anderen Zierstichen über farbig gesticktem Grund die gleiche in den Johannisgeschichten und den Altarstreifen in Assisi und Berlin. So darf man annehmen, daß alle drei von den nämlichen Stickern und wohl auch nach dem Entwurf derselben Maler gefertigt worden sind. Stickerei und Granatmuster-Antependium gehören nach Herstellungsort und Herstellungszeit zusammen und waren beieinander, als Eduard Simon sie erwarb. Ein neuer Besitzer sollte sie wieder zusammenfügen.

Leo van den Hecke — Gobelin mit Szenen aus der Geschichte Abrahams
Sammlung Eduard Simon, Berlin

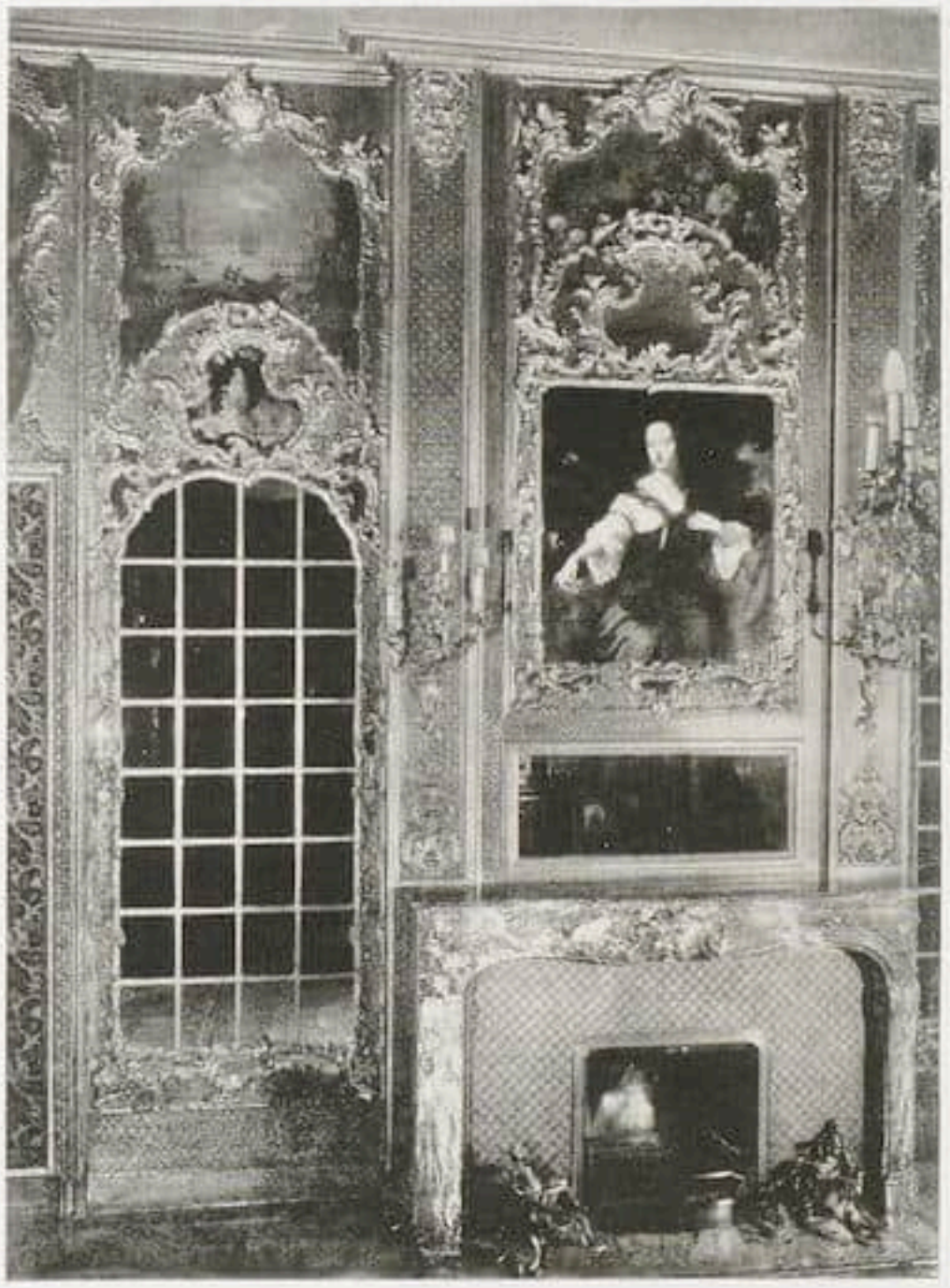
RUNDSCHAU

EINE NEUERWERBUNG DER BERLINER OST-ASIEN-SAMMLUNG

Die Ausstellung chinesischer Kunst in der Preußischen Akademie der Künste hat jetzt für die Ostasiatische Kunstabteilung an den Staatlichen Museen eine besonders erfreuliche Nachwirkung gehabt: die Gesellschaft für ostasiatische Kunst, die als Veranstalterin jener schönen Ausstellung zeichnete, hat dem Museum als Dank für die Arbeit der Beamten und Angestellten ein chinesisches Sakralgefäß aus Bronze, eines der herrlichen frühen Meisterwerke chinesischer Kunst überwiesen. Diese Stiftung verdient um so mehr Anerkennung, als jene Ausstellung durchaus nicht — wie man nach ihrem Riesenbesuch und dem Erfolge bei allen Kunstfreunden des In- und Auslandes annehmen könnte, auch ein finanzieller Erfolg gewesen ist. Das Geschenk, das die Gesellschaft stiftete, ist ein sogenannter Ku, ein schlanker Becher, der für Opferwein gebraucht wurde. Das Gefäß dürfte zu den beliebtesten Formen aller Sakralbronzen zu rechnen sein. Die monumentale Form mit dem trompetenförmig sich öffnenden Hals, die Dekoration, auf deren Feldern sich der bekannte Ungeheuerkopf ausbreitet und auf dem auch Walrosse, Vipern und Zikaden eine Rolle spielen, machen das Stück besonders eindrucksvoll. Auf dem Gefäße klingen silbrige, milchige, grünliche und rötliche Töne in der Patina an, die wie die Schale einer Frucht schimmert. Gerade diese Patina im Bunde mit dem Dekor und den Anzeichen der Bronzekrankheit, gegen die es jedoch Heilmittel gibt, versetzen die Berliner Erwerbung in die Chou-Zeit, die von 1122—255 v. Chr. reicht, und zwar in ihre letzten Jahrhunderte. R.

DER NEUE REMBRANDT IM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Ein neuerworbenes Bild Rembrandts ist jetzt unter den Neuerwerbungen ausgestellt. Das Bild, das bis zur Erledigung der Auseinandersetzung mit dem früheren Königshause und dann weiter bis zu Bodes Tode in den Direktionsräumen hing und jetzt zum ersten Male öffentlich gezeigt wird, ist alter Besitz der Schlösser gewesen. Es war wegen seines »unerfreulichen Gegenstandes« in die Magazine verbannt worden, und dort fand es während des Krieges Geheimrat Paul Seidel, der damalige Dirigent der Kunstsammlungen der Schlösser. Die Arbeit stellt das Brustbild eines häßlichen Mannes von ausgesprochen slavischem Typus dar. Seidel nannte Rembrandt als den Künstler, und in der Tat fand sich der Rest seiner Signatur. Bode hat dann schon 1917 das Bild als im Besitze des Kaisers befindlich veröffentlicht. Es ist eine prima gemalte Studie, in breitester Sicherheit mit wenig trüber Farbe auf den dunklen Grund hingestrichen und in flekkig starkem Licht, das von oben her den Kopf streift, flott aufgetragen. Der Rock ist tiefbraun, das dichte lockige wuschelige Haar und der Vollbart tief schwärzlich braun; der Grund ist ungewöhnlich dunkel. Die ganz breite Malweise in flekkigem Dunkel sind charakteristisch für Rembrandt in seiner Spätzeit. Es gibt aus dem Jahre 1661 eine ganze Reihe solcher Bilder von ihm, sämtlich mit russischen Typen. Offenbar hat er da-



Venedig, um 1750 Kamin im Rokoko-Zimmer
Sammlung Eduard Simon, Berlin

mals in Amsterdam oder vielleicht in Hull, den englischen Hafen, den er laut einer alten Nachricht gerade 1661/62 aufgesucht haben soll, einen russischen Pilgerzug gesehen. Vielleicht war dieser Zug griechischer Orthodoxer auf dem Wege nach dem gelobten Lande unterwegs und logierte in seiner Nachbarschaft. R.

VON RHEINISCHEN SAMMLUNGEN

Das Aachener Bürgerhaus Fey, dessen Mittelbau von dem in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätigen Aachener Baumeister Johann Josef Couven stammt, ist zu einem Museum (Couven-Museum) Aachener Raum- und Möbelkunst von 1700—1850 ausgestaltet worden. Inneneinrichtungen, Möbel, Porzellane und Gemälde veranschaulichen das Wesen Aachener Wohnkultur, vor allem die des 18. Jahrhunderts, in lebendiger Weise.

Vom städtischen Museum Elberfeld liegt der Jahresbericht für 1928 vor. Das Museum kann auf allen Gebieten Neuerwerbungen verzeichnen. Die Gemäldesammlung ist durch eine Marine von Jan Porcellis und Bilder von Hugo Becker, Adolf Linz und Karl Hofer, die Skulpturensammlung durch Plastiken von G. Kolbe, Renée Sintenis und Hermann Haller bereichert worden.

Der Kunstverein in Barmen hat die Sammlung F. von Wolff-Ebenrod ausgestellt. Die 165 Nummern umfassende Kollektion enthält Gemälde alter und neuerer Meister und einige deutsche spätmittelalterliche Bildwerke. Gut vertreten sind die holländischen und flämischen Meister des 17. Jahrhunderts, die bezeichnete Werke von Backer, Berchem, Dujardin, Goyen, Hobbema, Maes, Frans Mieris, Ostade, Ruisdael, Adriaen van de Velde, Pieter Neefs und Teniers aufweisen. Die englische Landschaftsmalerei ist mit Werken von John Constable und George Morland vertreten. Die Malerei des 19. Jahrhunderts repräsentieren typische Arbeiten von Böcklin, Feuerbach, Leibl, Lenbach, Trübner, Israels, Segantini, Corot, Courbet, Decamps, Delacroix, Millet, Monet, Sisley. Beachtenswert ist das durchschnittlich hohe Niveau der Sammlung. M.

DIE NEUORDNUNG DES PRADO UND NEUE MUSEALE RICHTLINIEN

Von den Verhandlungen, die die letzte Tagung des internationalen Museumsamtes führte, verdienen die Ausführungen des Direktors des Prado-Museums, Alvarez de Sotomajor, große Beachtung. Unter seiner Leitung ist die Galerie des Prado neugeordnet worden, so daß weniger bedeutende Werke großer Meister

Mittelitalienisch, um 1475 Stickerei von einem Antependium (Detail)
Sammlung Eduard Simon, Berlin

und die von Künstlern zweiten Ranges ausgeschieden wurden. Durch diese neue Hängung sind etwa 1500 Bilder in die Magazine gewandert, wo sie teils in besonderen Räumen für Kenner und Fachleute zusammengeordnet wurden, teils darauf warten, an Provinzmuseen abgegeben zu werden. Sotomajor sieht den Reichtum eines Museums in der Qualität, nicht in der Quantität seines Besitzes. Aus diesem Grunde hat er lediglich die Meisterwerke zur Grundlage seiner Neuordnung gemacht. Die geringeren Werke, die Eigenwert besitzen, wie z. B. signierte Arbeiten oder Bildnisse dokumentarischen Charakters sind in Räumlichkeiten neu gruppiert worden, die keinen Zweifel über ihren Sinn lassen, nur Studienräume zu sein. Dagegen sollen die Schulbilder, Werkstattwiederholungen und alten Kopien, die nur einen instruktiven Wert besitzen und geeignet sind, das Niveau des Museums zu senken, nach Stilen und Zeiten zusammengestellt und an Provinzmuseen abgegeben werden. Die Anregungen der Neuordnung des Prado sind anderen Ortes bisher nur teilweise durchgeführt worden. Eine Verwertung der Magazine der großen Zentralmuseen für die Provinzsammlungen hat sich bisher nicht immer als wünschenswert erwiesen, da gerade die Provinzmuseen häufig nur das Sammeln der Kunst ihrer engeren Heimat als ihre vornehmste Aufgabe ansehen und daher gern auf einen allgemein orientierenden kunstgeschichtlichen Überblick verzichten. Dagegen sind die starke Hervorhebung des Qualitätsgedankens und die Trennung zwischen Schau- und Studiensammlung Forderungen, die sich jedes große Kunstmuseum zu eigen machen müßte. S.

★

NACHLASS-AUSSTELLUNG JOSEPH WOPFNER

Die Ständige Kunstausstellung der Münchner Künstlergenossenschaft hat eine Ausstellung des Nachlasses von Josef Wopfner eröffnet.

Man muß betonen, daß es sich bei dieser Veranstaltung nicht etwa um eine repräsentative Gedächtnis-Ausstellung für den im Jahre 1927 verstorbenen Künstler handelt. Die Ausstellung zeigt lediglich eine Auswahl derjenigen Werke des Künstlers, die in seinem Nachlaß gefunden wurden. Sie gibt infolgedessen kein lückenloses Bild seiner malerischen Entwicklung, sie hat etwas Zufälliges an sich, und doch kann sie, an Hand mancher glücklicher Proben, einen Begriff von der künstlerischen Persönlichkeit Wopfners vermitteln.

Die kleinformatigen Bilder, die Studien, überwiegen in dieser Ausstellung, die über 130 Werke der Malerei und eine große Anzahl von Zeichnungen umfaßt. Es sind wenig wirklich fertige, ausgereifte Werke da, dafür desto mehr reizvolle und aufschlußreiche Entwürfe, Notizen, Studien, die einen intimen Blick in des Meisters Werkstatt, in die Weite seines Könnens, in seine unkomplizierte Art, zu gestalten, zu eröffnen vermögen. Sehen wir von einigen weniger geglückten späten Arbeiten ab, deren etwas fatale Farbigkeit, um nicht zu sagen Buntheit, mit dem innersten Wesen dieses Künstlers nichts mehr zu tun haben, so ist die Schau für jeden, der einen Sinn für gediegene und kultivierte Malerei besitzt, ein Genuß von seltener und nachhaltiger Art. Es gehört zu den Höhepunkten der Ausstellung, daß sie einige besonders schöne Proben von Wopfners Landschaftsmalerei bringt, einige Arbeiten aus seiner Frühzeit, in der noch nichts von seiner späteren, ausgesprochenen Hinneigung zur Idylle, zur erzählenden Episode zu verspüren war. Man hat es später vergessen, daß der junge Wopfner als glänzender Landschafter begonnen hatte, daß er auf diesem Gebiete schon sehr erfolgreich tätig war, ehe er in die Piloty-Schule kam. Als wichtigstes Werk der Ausstellung darf das in den achtziger Jahren entstandene Bild mit der Flucht der Reichenauer Mönche nach dem Hohentwiel gelten, ein Gemälde von hoher Qualität, gleich gut in der Komposition, in der Verteilung von Hell und Dunkel, in der prächtigen Konsistenz der meisterhaft hingeschriebenen Malerei. Wopfner, als Chiemseemaler weithin bekannt, war viel mehr als ein episodenhafter Schilderer des Fischerlebens und des oberbayrischen Bauernlebens. Gewiß ist der Chiemsee sein Schicksal geworden und gewiß hat er diesem gesegneten Malerwinkel unendlich viel an Anregungen zu verdanken. Man muß über diese offizielle Abstempelung hinwegsehen, will man ihn ganz verstehen, man muß sich in die Arbeiten seiner Frühzeit versenken, will man ihn ganz nach Gebühr in seiner ganzen künstlerischen Größe erfassen. Im Jahre 1843 in Tirol geboren, kam er 1860 nach München. Nach manchen Umwegen wird er Schüler Pilotys, lernt Leibl kennen und befreundet sich mit ihm. Durch Leibl wird er mit Courbet bekannt, dessen Münchner Ausstellung im Jahre 1872 von so weittragender Bedeutung für die jungen Münchner geworden ist.

Wäre es nicht eine sehr verdienstvolle Aufgabe, einmal die ganze Produktion des frühen Wopfner zu einer Ausstellung zu vereinigen?

Hubert Wilm

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Der Türke Filkret Moualla erscheint in der Galerie Casper mit leicht und sorglos wie aus dem kindlichen Buntstift- oder Tuschkasten heraus kolorierten Zeichnungen, die in ihrer graziös-lasziven Idyllik recht entzücken. Östliche und westliche Straßengruppen, Gestalten aus dem Café chantant, Revuemädchen sind auf witzig degagierte und zärtliche Art hingeworfen, an Pascin streifend, auch vom Aquarell eines George Grosz wohl berührt. Um stille kleine Villen und Promenaden bei Angora oder Stambul spielt heiter blinzelnde, lichte Beschaulichkeit.

Die Moderne Galerie Wertheim hat den Sommer mit einer sehr ansehnlichen Folge von Landschaftsaquarellen führender und um Ruhm erst werbender deutscher Maler ausgeleitet. Neben den hellen, offenen Weiten Heckels, rustikalen Konzentrationen Schmidt-Rottluffs, bestürzend farbtief musizierenden Gesichten eines Rohlfs kommen vornehmlich die traumhaltigen, klangstarken Naturausschnitte Pol Cassels und anmutvoll-ausführliche Schilderungen ländlichen Menschentreibens von Leo Grewenig zur Geltung.

Wolfradt

VIKTOR MÜLLER (1829—1871)

Gedächtnisausstellung zum 100. Geburtstag im Frankfurter Kunstverein

Das Selbstbildnis zeigt einen mächtigen, vollblütigen Kopf (es muß sehr getreu gewesen sein, denn der verstorbene Sohn sah zu Lebzeiten wie das ausgestellte Porträt des Vaters aus). Auch Viktor Müllers Typen haben das überströmende, glühende Leben des Selbstporträts. (Es ist eine alte Wahrnehmung, daß bei einem organischen Oeuvre das Selbstbildnis des Künstlers eine auffallende Ähnlichkeit, eine seltsame Verwandtschaft, mit den Gestalten seiner Werke hat.)

Viktor Müller ist in Frankfurt geboren, aus kultiviertem Milieu stammend (der Vater war Arzt, Freund von Marianne Willemer, deren Geschenke, Erstausgaben Goethescher Werke, noch heute in der Familie treulich aufbewahrt werden). Er kam zuerst als Schüler in die Städelschule, dann reiste er zum Studium nach Antwerpen und von da in die Lehre zu Couture nach Paris. Dort begegnete er seinem Schicksal, das Courbet hieß. Der große Franzose lehrte ihn Sehen: die gewaltige Schwere eines Gesteins, die Wucht gigantischer Meereswellen. Aber Viktor Müller übernahm nicht einfach die Gestaltungsart des vehementen, realistischen Neuerers, sondern er übersetzte die grandiose, plastisch harte Ausdrucksweise in eine weiche, eigene, tonigere.

Courbet — Besitz der Städtischen Kunsthalle Mannheim — Pferd

Nach zehnjährigem Aufenthalt in Paris, wo Viktor Müller auch zu Fantin-Latour wie sein Schwager, der feinsinnige Frankfurter Maler Scholderer, in Beziehung trat, zog er sich nach Frankfurt zurück. Courbet folgte ihm. Atelier an Atelier malten die beiden.

Später ging Viktor Müller nach München, bildete mit Leibl Zentrum bester deutscher Malerei. Viktor Müller war eine überschwänglich reiche Natur. Wie Hebbel von einer verschwenderisch blühenden Rose sagt: »So weit im Leben ist so nah im Tod.«

Er starb jung, mit 42 Jahren.

Bis auf einige Bilder, die in die großen Museen kamen, blieb das in Frankfurter Privatbesitz befindliche Werk ziemlich unbekannt in Deutschland. Diese Ausstellung, die auf die Initiative Swarzenskis zurückgeht, entbreitet zur Gedächtnisfeier des 100. Geburtstages den ganzen Bestand der Hinterlassenschaft (bis auf wenige Gemälde, die die Galerien nicht herleihen konnten).

Am populärsten wurden die Bilder in grauen Tönen, die beiden Fassungen des »Schneewittchen« der Pinakothek und des Städel und die großen Hamletbilder in Frankfurt. Es ist schade, denn sie geben nicht die rechte Vorstellung von der Malerpersönlichkeit Viktor Müllers. Die Hamletillustrationen waren im Auftrag Bruckmanns entstanden. Bei solchen objektiv gebundenen Stoffen dramatischer Literatur konnte leicht das Persönlichste, die subjektive Wärme des Künstlers, sich verflüchtigen. Sie sind für Viktor Müllers Kunst nicht charakteristisch, und es wäre zu wünschen, daß sie später einmal von der Familie ausgetauscht würden gegen andere Werke, gegen üppig gemalte Bilder voll strömenden Lebens. Das prachtvoll stolze »Mädchenbildnis« mit dem gelösten, rotbraunen Haar aus dem Städel gehört zu ihnen, das Swarzenski mit schönem Freimut als einziges deutsches Werk in den Franzosensaal zwischen Courbets »Schneelandschaft« und Renoirs »Kinderbildnis« hängte. Das Porträt der »Frau Cella Thoma«, das auf den ersten Blick nicht so strahlend ist, glüht noch tiefer als Gestaltung eines Frauenwesens und das »Damenbildnis mit Hut« von pfirsichhaftem Inkarnat hat jene dumpfe Gewalt und Geschlossenheit, wie sie Frauenbildnissen alter Meister eigen ist. Auch in den Entwürfen der Frühzeit, die traumhaft drängend sind wie Skizzen von Marées, webt ein sonorer Klang. Das »Scheidende Liebespaar« ist voll schwermüti-

ger Verhaltenheit wie eine alte Ballade, und der Akt der »Waldnymphe« von einer Kraft der Malerei, wie sie sonst nur in ganz großer Kunst zu finden ist. (Es hat einst in Paris Bewunderung bei der Kritik ausgelöst.) Am dekorativsten wirkt das lichte »Mädchenbildnis« von 1863, dessen Tüllröcke wie Wolken wogen.

Noch ist Viktor Müller nicht aufgenommen unter die Meister des 19. Jahrhunderts. Aber wie man heute wieder Trübner neu entdeckt hat, wird man morgen die Bedeutung Viktor Müllers neu begreifen. Er hat Substanz genug. Er kann seine Auferstehung abwarten. Sascha Schwabacher

AUSSTELLUNG »NEUE KUNST« IN KASSEL

Mit ihren mehr als 400 Nummern gehört die Ausstellung »Neue Kunst« zu den ereignisreichsten des Sommers. In ihrer Beschränkung auf die deutschen Künstler, die nur durch die Schweizer eine Ergänzung erfährt, ist sie geeignet, einen Querschnitt durch das deutsche Kunstschaffen der Gegenwart zu geben. Bestrebung der Ausstellungsleitung war, nicht allein die bereits anerkannten, sondern auch die jungen Künstler zu Wort kommen zu lassen. Ausstellungshalle ist wieder das herrliche Orangerieschloß in der Karlsaue, jener Barockbau, der auch vor zwei Jahren die Jubiläumsschau der Kassler Kunstakademie beherbergt hat. Große Scherwände teilen den Raum in eine rhythmische Folge von Kammern, in denen die geschickt verteilten Bilder und Skulpturen einen monumentalen Eindruck hinterlassen. Rein zahlenmäßig ist die Malerei in Überlegenheit und gibt gute Anschauung von der Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten. Unter ihnen:

Feininger mit seiner gläsern-kristallinischen Architekturwelt, Klee mit den stillen, kultivierten Traumphantastereien, Kandinsky noch immer abstrakt und gegenstandfeindlich, Schlemmer figürlich, aber ängstlich im Mathematischen gebannt und Baumeister mit einem etwas leeren Konstruktivismus. Diese »Abstrakten« überzeugen zumeist gern durch frühere Anerkennung und hohe malerische Kultur.

Ihnen stehen die »Sachlichen« gegenüber, unter denen Bissier — Badehaus auf Reichenau —, Heise-München mit einem dingbedrängten Bastlerselbstbildnis im Glashaus, Altripp mit dem Stilleben einer lichtverklärten Firnisflasche, Seewald mit lustigen, farbentiefen Aquarellen und George Grosz mit dem bekannten »Max Hermann Neisse«, besonders hervortreten.

Von der einstigen Brücke gibt Heckel eine wohlgebaute Neckarlandschaft, Pechstein kommt mit kräftigen, fast klobigen Landschaften, Otto Müller zeigt wieder braune Mädchen und Christian Rohlfs bringt Bilder von letzter malerischer Auflösung.

Karl Hofer, um den sich eine große Schule gruppiert, ist mit einem Bananenstilleben und dem Gruppenbild »Sommerabend« vertreten. Erfreulich wirkt der Stuttgarter Graf mit fast klassisch großen Aktbildern. Ein großes Rundbild von Aereboe — Bildnis Jens Aereboe — ist voll altmeisterlich-nordischer Stimmung. Von den einheimischen Malern fügen sich Chr. Beyer, Leyhausen, Rohleder, Schliephake, Witte durch Frische und Qualität gut ein.

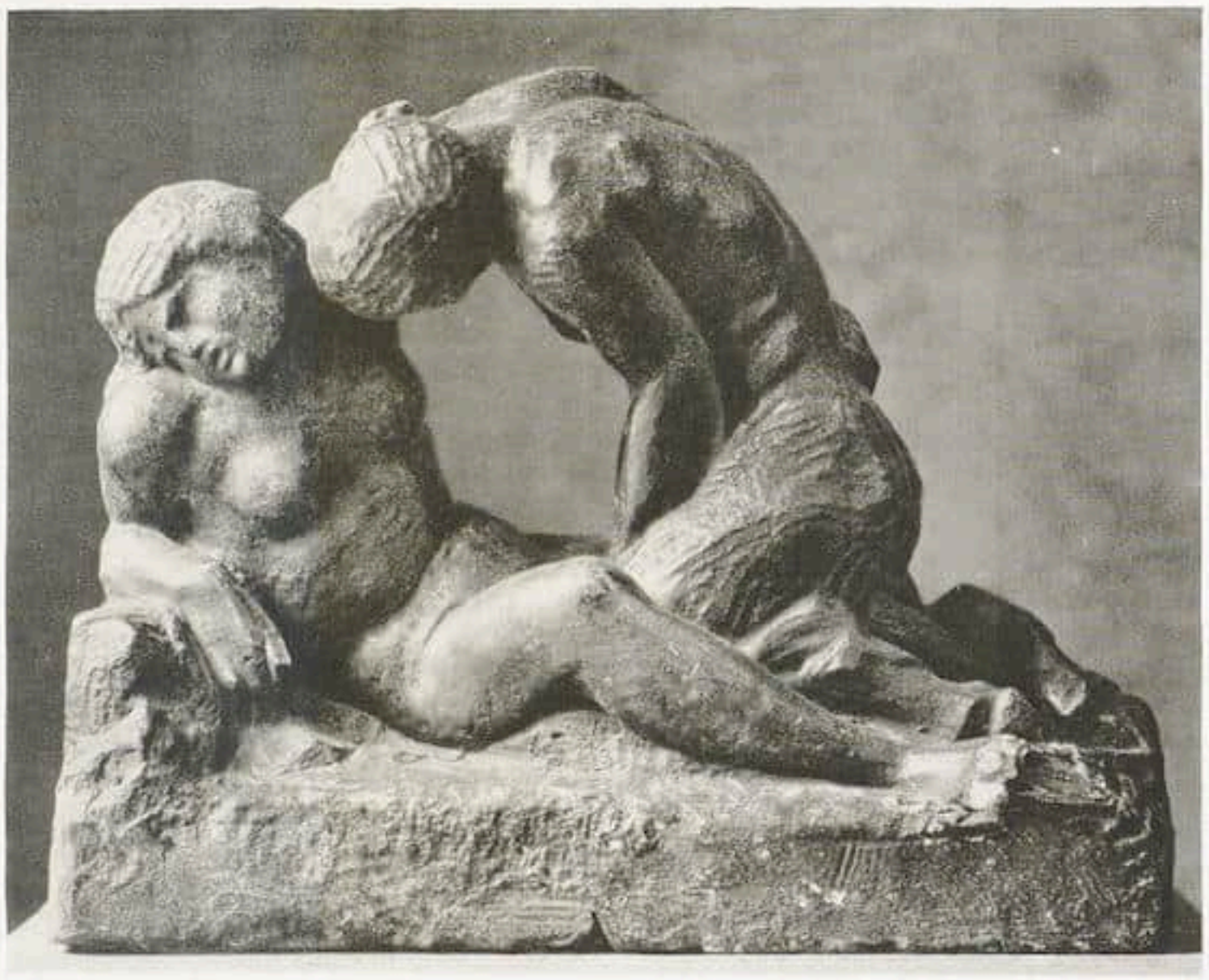
Ein besonderes Niveau zeichnet die Abteilung der Plastik aus: Marcks-Halle von fast vorweltlicher Wucht und dumpfer Geistigkeit, Moritz Schreiner mit Tieren, ergreifend geformt und die Sintenis, dann Keller mit »Eva« und dem humorvollen Akt »Kleine Dicke«, ferner Kolbe, Albiker, E. de Fiori, Karsch, Lehmann, Vocke und Sautter-Kassel. Paetow

MODERNE KUNST IN DER BREMER KUNSTHALLE

Die Bremer Kunsthalle hat einen Überblick über das moderne Aquarell und Handzeichnung sowie die moderne gedruckte Graphik ausgestellt, nur Kunst des 20. Jahrhunderts, und zwar mit Ausschluß der Impressionisten. Die Schau beginnt mit Munch, Toulouse-Lautrec und Ensor und reicht bis Dix und Grosz, Feininger, Chagall und Klee. Zahlenmäßig führen die Deutschen, doch sind auch die bedeutendsten Franzosen vertreten, zum Beispiel Picasso und Matisse, Braque, Segonzac und Coubine. Besonders schön tritt das deutsche Aquarell in Erscheinung, geführt von einer Kollektion Nolde, einer Sammlung Heckel und Kirchner und andren Mitgliedern der einstigen »Brücke«. Eine besondere Note bringen Zeichnungen und graphische Arbeiten der modernen Bildhauer. Die ganze Ausstellung ist bestritten aus den Beständen des Kupferstichkabinetts der Bremer Kunsthalle, das mit seiner, durch knappe Mittel beschränkten Ankaufstätigkeit doch darauf bedacht ist, auf dem Gebiet der zeichnenden Künste auch des 20. Jahrhunderts wenigstens das Wertvollste und Charakteristischste an sich zu bringen. h

NÜRNBERGER AUSSTELLUNGEN

Im Prunksaal des alten Rathauses wurde soeben eine fränkische Fayencesammlung eröffnet. Sie besteht aus Fayencen der Hanauer, Frankfurter, Ansbacher, Bayreuther, Crailsheimer und Nürnberger Manufaktur. Am reichsten ist Nürnberg vertreten. Ein Vergleich mit den Fayencen der anderen Manufakturen ergibt, daß Nürnberg auf dem Gebiet der Fayencekunst von Anbeginn an eigene Wege gegangen ist und sich einen selbständigen Stil gebildet hat. Die Sammlung enthält nicht nur zahlreiche Proben der blaubemalten Fayencen, sondern auch der in den Scharffeuerfarben bunt dekorierten Stücke. Daneben aber weist sie auch eine stattliche Reihe von Proben sowohl von Hafnerarbeiten aus der ersten Hälfte des 16. und 17. Jahrhunderts sowie von Hausmalereien



T. Géricault

Faun und Nymphe. Bronze
Deutscher Privatbesitz

auf fremden Fayencen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts auf. Wie die Feststellungen ergeben haben, gibt es keine zweite deutsche Fabrik von Fayencen, in der sich so viele Künstlersignaturen finden, wie in Nürnberg. Auch ist die Zahl der Fayencemaler in Nürnberg außerordentlich reich. Es lassen sich ganze Malerfamilien feststellen, wie z. B. die der Marx und der Kordenbusch.

In der städtischen Galerie im Künstlerhaus am Königstor ist eine Anselm Feuerbach-Gedächtnis-Ausstellung eröffnet worden, die vor allem ein Bild des Schaffens dieses eigenartigen Meisters in den 40er, 50er und 60er Jahren gibt und zahlreiche Bausteine zu einem Bauwerk der Erkenntnis seines Sonderwesens bietet. In der Norishalle am Marientorgraben ist eine aus den verschiedenen Kunstzentren des Deutschen Reichs und Österreichs zusammengetragene, rund 1350 Arbeiten umfassende Ausstellung deutscher Handzeichnungen und Aquarelle der Gegenwart zu sehen, deren Material der Direktor der städtischen Kunstsammlung, Prof. Schulz, ausgesucht hat. g

DIE ITALIENISCHE AUSSTELLUNG LONDON 1930

Das vorbereitende Komitee der großen italienischen Ausstellung in London hat sich kürzlich konstituiert und beschlossen, entgegen dem ursprünglichen Plan, die Ausstellung statt 1931 bereits von Januar bis März nächsten Jahres stattfinden zu lassen. Dem Komitee gehören englische und italienische Mitglieder an. Die Ausstellung wird italienische Gemälde und Zeichnungen sowie einige Skulpturen aus der Zeit von etwa 1200 bis 1800 enthalten. Museen und Privatsammler aus allen Ländern Europas werden vertreten sein und haben ihre Mitwirkung zum Teil bereits zugesagt. Von englischen Sammlungen haben der König, Viscount Lascelles, Lord Crawford and Ballarres, der Herzog von Northumberland, Lord Allendale, Lord Melchett, die Nationalgalerien von Schottland und Irland eine Beteiligung in Aussicht gestellt. Sir Joseph Duveen hat es übernommen, Leihgaben aus dem amerikanischen Privatbesitz zu vermitteln. M.

BRESLAU

Zwei Veranstaltungen des deutschen Werkbundes geben dem Breslauer Sommer 1929 sein Gepräge: die Ausstellung »Wohnung und Werkraum« und die Werkbundtagung.

»Wohnung und Werkraum« nach heftigem Widerstande in der Stadtverwaltung zustande gekommen, ist trotz der Stuttgarter Schau des Vorjahres berechtigt, da die Bevölkerung des Südostens weniger als zentrale oder westliche Provinzen an den Baureformen der Gegenwart teilnehmen konnte. Die bedeutsamste der Hallenausstellungen im Messehof behandelt in klarer Disposition die Entstehung des Hauses, seine Materialien, seine Versorgung mit Licht, Wasser, Wärme und seine Einrichtung. Besonders die Abteilungen Natur-

steine, Tonprodukte (Gruppenleiter Martens); Metalle, Hölzer, Glas (Leiter: Vinecky); Farbe (Entwurf: Molzahn) und Beleuchtung (Leiter: Roder) fesseln den künstlerisch Interessierten durch die vorzügliche Aufstellung. Vinecky hat den Reiz des Materials, die Schönheit der großen Farbglasscheiben, der Furnierhölzer, die Eigenart des Bicella, des Linoleum usw. gut herausgebracht. Molzahn gibt seiner Gruppe durch die Darstellung der Ostwaldschen Farbenlehre ein besonderes Gesicht. Im Raum »Beleuchtung« zeigen Modelle gute und schlechte Beispiele von Durchfensterung, zeigt das Vorherrschen weißer Mattglaslampen, daß die farbige Papierschirmmode vorbei ist. »Wohnraum und Möbel«: Die Hochschule Weimar bringt gute Typenmöbel, die Werkstätten der Breslauer Akademie (Vinecky) neue Lösungen für Schreib- und Teetisch (Metall- und Glaskonstruktion). Unter den Textilien ragen durch Entwurf und Ausführung hervor: die Wollstoffe von Hablik-Lindemann-Itzehoe und die Webereien von Else Mögelin, vor allem aber die variationsreichen, qualitativ unvergleichbaren Stoffe des Bauhauses Dessau, das mit seiner Wanderausstellung auftritt. Aus der Fülle der Gebrauchsgegenstände seien hervorgehoben: die Keramiken der Staatl. Fachschule Bunzlau (Leiter: Prof. Hennig), die ihren Platz neben den eleganteren westlichen Erzeugnissen behaupten, die Bastarbeiten der Werkschule Stuttgart, die Holzformen der Lohelandwerkstätten sowie alle von der Neuen Kunst Fides, Dresden, gezeigten Stücke, eine Auswahl der besten deutschen Metall- und Spielwaren. Glas krankt an ungünstiger Aufstellung, die schmucklos-schönen Formen von Haertel, Breslau, der Fachschule Zwiesel kommen daher nicht zur vollen Geltung.

Der alte Poelzig-Bau beherbergt eine von Rading geleitete Photoabteilung »Wohnen und Siedeln, historisch entwickelt«, und eine ebenfalls in Lichtbildern vorgeführte Länderschau unterrichtet über den Wohnbau in europäischen und überseeischen Gebieten. Die übrigen Räume sind einer städtischen Sonderausstellung, den Abteilungen Grün- und Freiflächen und Landesplanung gewidmet.

Eine Ladenstraße mit den neuen Typen des variablen und des von außen überschaubaren Ladens (Architekt: Hadda), ein landwirtschaftliches Gehöft, Kindererholungsheim (Erbauer: Konwiarz) und der Werkraum des Handwerks (Architekt: Wolf) ergänzen die Hallenausstellungen. In der Werkhalle interessieren am meisten die schlesischen Handweber (Entwürfe: Fräulein Gramatté, Kunstgewerbeschule, Breslau.) An das Ausstellungsgelände schließt sich die Versuchssiedlung, von zehn ortssässigen Werkbundarchitekten errichtet. Sie ist — am Rande des Scheitniger Parks, in glücklicher Gesamtplanung — locker in Gartenanlagen hineingestellt, so daß sich ein landschaftlich hübsches Bild ergibt. Die Anlage wird von einem Turmhaus Radings und einem boarding-house Scharouns flankiert. Jenes versucht den Gemeinschaftsgedanken im Wohnen für Deutschland zu propagieren: ein rechteckiger Grundriß in jedem Stockwerk achtmal variiert, immer so, daß von einem Mittelwohnraum Koch- und Schlafnischen (zum Teil ohne eigenes Fenster!) abgetrennt sind, und am Ende der breiten Flure größere Gemeinschaftsräume. Es bleibt abzuwarten, ob sich in Deutschland Mieter für diesen Wohntyp finden werden. Einen ebenfalls neuen Wohnhaustyp vertritt das Laubenhaus der Architekten Heim und Kempter, welche je sechs Kleinwohnungen eines Stockwerks von einem Altan aus zugänglich machen, wodurch Treppenhaus und Gesamtgrundriß verkleinert und vereinfacht werden. Von den Einzelhäusern fällt der auseinandergefaltete Bau Heinrich Lauterbachs als durchdachteste Leistung ins Auge. Moritz Hadda gibt seinem Hause durch die Bestimmung für einen Gelehrten eine persönliche Note. Moshamers Grundriß ist elegant entwickelt, wie die beiden genannten mit der Tendenz der starken Raumöffnung zur Landschaft. Auf diese Tendenz haben Effenberger, Lange, Häusler in ihren geschlosseneren Anlagen verzichtet — die allzu große Publizität des Lebens wird auch nicht jedem behagen. Wolf, Direktor der Kunstgewerbeschule, ist der einzige, der noch mit Steildach gebaut hat, sein breit zum Licht gelagerter Wohnraum mit dem anschließenden Achteck-Eßzimmer bezeugt ein feines Raumgefühl. In den Einfamilien-Reihenhäusern waren die Architekten an ein schmales Rechteck-Grundstück gebunden. Auch hier zeigt sich Lauterbach als der begabteste, als derjenige, der aus dem gegebenen Bezirk die besten praktischen und künstlerischen Möglichkeiten herausgeholt hat.

Anläßlich der Ausstellung »Wohnung und Werkraum« hielt der Werkbund seine 18. Jahresversammlung vom 24. bis 27. Juli hier in Breslau ab. Die geistigen Zentren waren eine Rede Professor Jäckhs über das Programm der Internationalen Werkbundausstellung »Die Neue Zeit«, Köln 1932, und ein Vortrag Professor Dr. Dessauers von der Universität Frankfurt über das Thema »Kunst, Kultur und Technik«. An die Tagung schlossen sich Ausflüge der Teilnehmer nach Kloster Leubus und in das oberschlesische Industriegebiet (Gleiwitz, Hindenburg, Beuthen), wobei u. a. die Donnersmarck- und Julienhütte, die große, von guten schlesischen Kräften geführte Baugewerkschule in Beuthen und andere neue öffentliche Bauten sowie die wachsenden Siedlungen (zum Teil Stahlskeletthäuser) besichtigt wurden.

H. Gr.

KÖLN

Das Internationale Museumsamt, das vom Institut für geistige Zusammenarbeit am Völkerbund ins Leben gerufen wurde, veranstaltet in Köln im Rahmen der Sommerausstellungen 1929 eine Ausstellung von Nachformungen plastischer

Bildwerke aus den Museen Athen, Berlin, Brüssel, Florenz, London, Paris. Man sieht die Meisterwerke der assyrischen, ägyptischen, griechischen und römischen Antike, des Mittelalters, der Renaissance und des 17. und 18. Jahrhunderts in Nachbildungen der Originalgröße.

Die Ausstellung will keine Kunst- sondern eine Lehrausstellung sein, von dem Gedanken ausgehend, daß bei Werken der Skulptur die dritte Dimension unerläßlich für den richtigen Eindruck ist, so daß also nur die plastische Nachformung einen ungefähren Eindruck des Originals vermitteln kann. Die Ausstellung gibt einen Lehrabriß der Kunstgeschichte und wendet sich in erster Linie an das breiteste Publikum, dann an kleinere Museen, die nicht in der Lage sind, große Kunstwerke im Original zu kaufen. Darüber hinaus strebt man eine internationale Verständigung über die Methoden der Nachformung plastischer Kunstwerke an, die sich an Hand der Ausstellung als unbedingt notwendig erweist, denn es ist ein großer Qualitätsunterschied zwischen den vollkommenen Nachformungen des Museums in Athen und denen aus Florenz, die immer noch glatte, ausdruckslose »Gipsfiguren« im peinlichsten Sinne des Wortes sind. Die kleineren Abgüsse sind im allgemeinen besser gelungen als die großen, besonders hervorzuheben sind die Abgüsse nach den Tel-El-Amarna-Funden aus Berlin. E. S.

PARIS

Im »Musée du Jeu de Paume«, in den Tuilerien, wurden kürzlich ungefähr 200 Werke der jetzigen klassischen Schule Japans ausgestellt, in der wohlgemeinten Absicht, die japanischen Künstler, die sich von der westlichen Kunst nicht beeinflussen ließen und nach den althergebrachten Regeln weiter schufen, vorzuführen. Wurde der Zweck wirklich erreicht? In Heft 13 des »Cicerone« hat Otto Kümmel mit einigen Worten die Prinzipien, die in Japan herrschen und die von den unsrigen grundverschieden sind, treffend gekennzeichnet: Mangel an Respekt vor dem Namen und der Persönlichkeit des Künstlers, vollkommener Hingabe an das Kunstwerk selbst. Fügt man hinzu, daß die strenge Beobachtung der Regeln, die Anerkennung des Künstlers schwer aufkommen läßt, so mag man sich fragen, ob es angebracht war, ebensoviel Namen von Künstlern als Werke zu geben. Wir haben den Eindruck gewonnen, daß die Zahl der akademischen Maler eine sehr große ist, daß sie an Geschicklichkeit und an dekorativem Sinn nichts eingebüßt haben, daß sie sich endlich kaum von der europäischen Kunst beeinflussen ließen. So sind Tiere wie diejenigen von Hirafuku, Jguchi, Kato Murashima, Takeuchi, Uemura, Genreszenen wie diejenigen von Suga reizend. Und außerordentlich fein drückt ein Kawaï das Abendlicht aus. Trotzdem bleibt die Frage offen: überlebt sich diese Malerei nicht? Behält sie innere Kraft genug, um parallel mit der westlichen Malerei, ihren eigenen Gang zu verfolgen? Oder ist sie verurteilt, eines Tages zu verschwinden? Ich glaube kaum, daß ein Bündnis zwischen diesen widersprechenden Auffassungen möglich ist. Man fühlt es an Fujitas Modekunst. Mit außerordentlicher Schlauheit hat er es verstanden, sich dem französischen Geschmack durch graphische Gewandtheit anzupassen. P. C.

P. Cézanne — Zeichnung

Aus der Ausstellung »Von Ingres bis Picasso« im Graphischen Kabinett J. B. Neumann, München (Leitung Günther Franke)

Japan, um 1630

Blütenschau. Wandschirm der Kano-Schule
Bes.: Felix Tikotin, Berlin

SAMMLER UND MARKT

JAPANISCHE WANDSCHIRME

Die Berliner Kunsthandlung Tikotin hat eine kleine Kollektion japanischer Wandschirme, teils aus der Sammlung des früheren deutschen Botschafters in Tokio, Dr. Solf, teils aus eigenem Besitz ausgestellt. Es ist das erstemal, daß eine größere Anzahl dieser Schirme in einer deutschen Ausstellung vorgeführt wird. Um so erfreulicher, als die Forschung über die Setzschirme noch recht im argen liegt. Die schönsten Stücke sind Werke der Tosaschule, der Kanoschule und der Ukiyoeschule. Sie zeigen meistens auf Goldgrund Landschaften, Genreszenen oder einzelne Figuren auf jedem Feld. Bemerkenswert sind vor allem zwei Schirme mit Tänzerinnen auf Goldgrund im Stile des Matahei aus der Sammlung Solf. Im Besitze Tikotins befinden sich zwei Wandschirme der Kanoschule mit Darstellungen der Blütenschau, die ursprünglich der Familie Matsudeira in Echizen gehörten und von da in die Sammlung Ernst Grones, des verstorbenen Sammlers und Kenners gelangten. Die beiden um 1630 entstandenen Werke, die die Kunst der Holzschnittmeister vorwegnehmen, stehen ganz unter dem Eindruck der novellistischen Erzählungsweise der Tosaschule, die bereits in der Kamakuraperiode die nationale japanische Malerei begründet hat. Darüber hinaus verraten die beiden Schirme ein großes selbständiges dekoratives Können.

S.

DIE SAMLUMNG EMIL WEINBERGER

Durch den Tod von Emil Weinberger ist wieder einmal eine der bekannteren Wiener Vorkriegssammlungen der Auflösung überantwortet worden. Die Anfänge der Sammlung, die vom 22. bis 24. Oktober durch C. J. Wawra, Glückselig und R. Leitner versteigert wird, gehen bis in die achtziger Jahre zurück. Ihre Vielseitigkeit und Qualität dankt sie zu nicht geringem Teil dem Einfluß, den A. Figdor auf die Sammlung genommen hat, der seinen Freund Weinberger bei den meisten seiner Käufe beriet.

So enthält die Sammlung eine Reihe bemerkenswerter Bilder des Trecento und des Quattrocento: ein Tryptichon mit einer thronenden Madonna zwischen Heiligen von Jacopo da Casentino, eine Madonna von Parri da Spinelli, mythologisch-romantische Cassone-Bilder von B. Parentino und verschiedenen anderen gleichzeitigen Meistern (Arbeiten, die zum Teil bei Schubring in seinem Cassone-Werk unter Nr. 4 und Nr. 667 Erwähnung gefunden haben); ältere Niederländer und Deutsche wie Barthel Bruyn, Ysenbrandt, Nikolaus Neufchatel u. a. m. Die bemalte Tonplastik des Giovannino, das Werk eines Florentiners aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, ist von Bode in seinen »Florentiner Bildhauer der Renaissance« (Abb. 166) in die Literatur eingeführt worden.

Ein Prunkstück besonderer Art ist ein nach B. Kurth (Jahrb. d. Kunsthist. Sammlungen d. ah. Kaiserhauses XXXIV, S. 57) »zu den frühesten erhaltenen Werken der frankoflämischen Teppichkunst« zählendes Gobelin-Fragment, das noch der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehört.

Die Elfenbeinplastik beschränkt sich auf eine Anzahl erlesener Reliefs aus dem vorgeschrittenen 13. bis 14. Jahrhundert, zumeist religiöse Darstellungen (Maria mit Heiligen und der Cruzifixus) französischer Herkunft. Ein Unikum ist der figürlich reich verzierte Griff eines Dolches von einem deutschen Schnitzer aus der Wende des 13. Jahrhunderts.

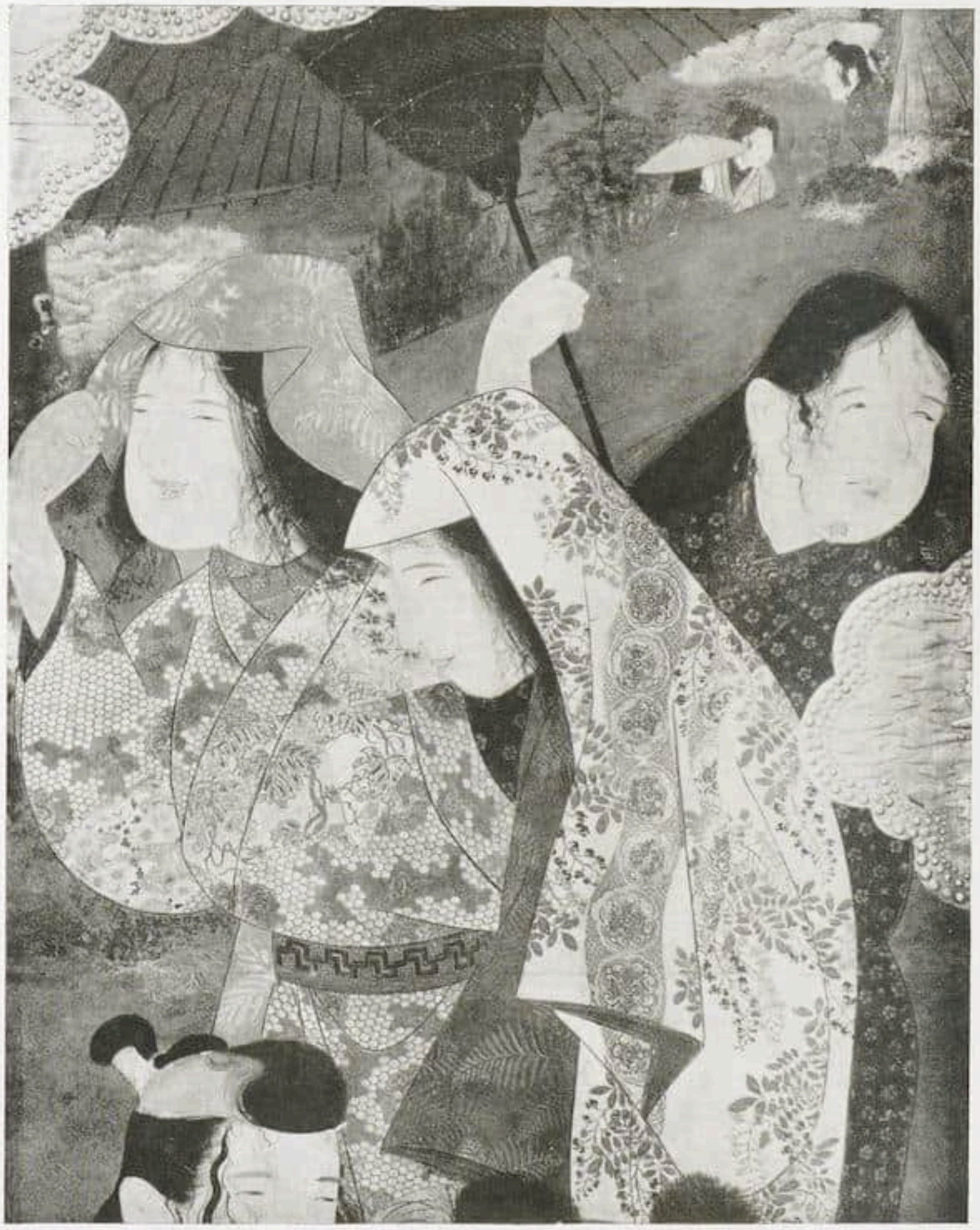
Japan, um 1630

Blinder Mann. Wandschirm der Kano-Schule (Detail)
Bes.: Felix Tikotin, Berlin

Unter den Metallarbeiten mittelalterlicher Kunst ist an erster Stelle ein kleiner emaillierter Reliquienschrein aus Limoges zu nennen, der dem 13. Jahrhundert angehört. Französischer Herkunft ist auch ein gotisierender Aufsatz des 15. Jahrhunderts, der in seinem Gehäuse ein silbernes Figürchen des hl. Sebastian birgt. Die Metallkunst des Rinascimento ist durch ausgewählte Bronzen von Riccio, Maffeo Olivieri, Francesco da Sant' Agata, Leone Leoni, Giambologna vertreten. Auch an kunstgewerblichen Arbeiten aus Edelmetall, Schalen, Bechern und Humpen (meist süddeutscher Herkunft), herrscht kein Mangel.
Dazu kommen noch astronomische Geräte mannigfacher Art, so auch astronomische Uhren; Keramiken, darunter eine kleine freiplastische Gruppe süddeutscher (österreichischer?) Herkunft aus dem frühen 16. Jahrhundert, die Anbetung der Hirten veranschaulichend; weiter mit figürlichen Darstellungen in Emaillefarben verzierte Gläser des 16. und 17. Jahrhunderts, so daß fast aus jedem Kunstgebiet wertvolle Proben vorliegen. P.-N.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG KAULBACH UND ANDERE MÜNCHNER VERSTEIGERUNGEN

Vor kurzem ist hier die Versteigerung der Hinterlassenschaft Franz von Stucks, der prachtvollen Villa Stuck, angezeigt worden. Nun kommt die Nachricht, daß auch das Vermächtnis eines ande-

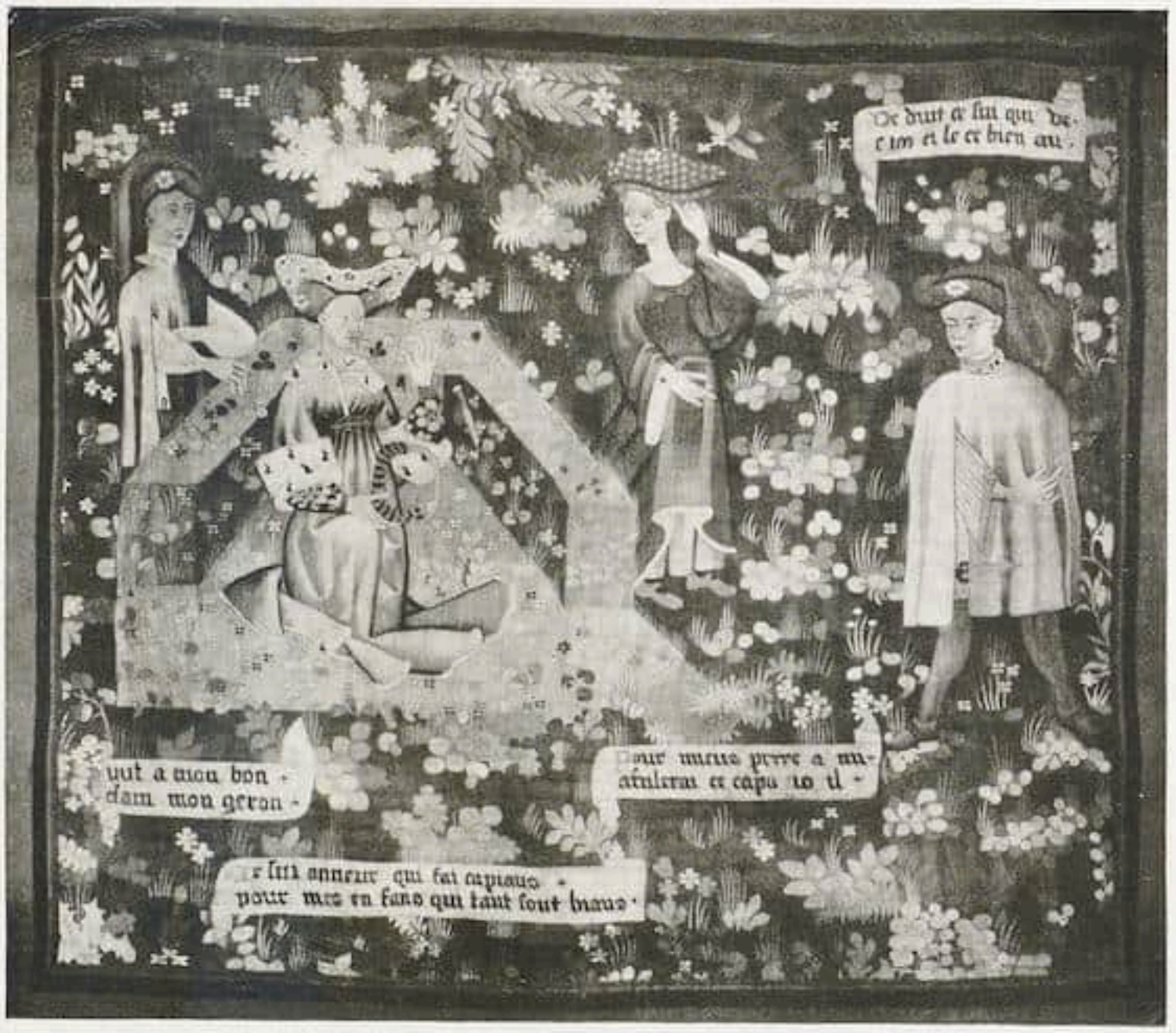


Japan, um 1630 Zwei Mädchen mit Schirm. Wandschirm der Kano-Schule (Detail)
Bes.: Felix Tikotin, Berlin

ren Künstlers aus einer verflossenen Periode der Münchner Kunst aufgelöst werden soll. Die bedeutende Kunstsammlung Fritz August von Kaulbach, die in dem stattlichen, von Gabriel Seidl erbauten Heim des verstorbenen Künstlers untergebracht ist, kommt im Herbst durch die Firma Hugo Helbing unter den Hammer.

Die Sammlung Kaulbach ist in schöner Pietät lange Jahre nach des Künstlers Tode in seinem Hause zusammengehalten worden. Wenn sie nun zur Versteigerung gelangt, so werden weite Kreise den wirklichen Wert dieser mit großem Kunstverständnis ausgewählten Stücke wohl zu schätzen wissen. Das schöne Haus Kaulbachs mit dem herrlichen, an die Bayrische Staatsbibliothek grenzenden Garten soll als Ganzes erhalten und vermietet werden. Zur Auktion gelangt nur der Inhalt des Hauses, die Möbel und die Kunstsammlung.

Die Sammlung Kaulbach umfaßt verschiedene Gebiete der alten Kunst: Antike Plastik, mittelalterliche Plastik, alte Gemälde und altes Kunstgewerbe. Sehr reichhaltig ist die Reihe der antiken Skulpturen, unter denen ein wundervoller griechischer Venustorso, ein bärtiger Götterkopf aus dem 4. Jahrhundert und einige römische Bildnisbüsten hervorragen. Die altdeutsche Bildnerei ist mit einigen guten Stücken vertreten, mit einer schmerzhaften Muttergottes aus der Zeit um 1500, mit einer schönen schwäbischen Heiligen vom Anfang des 16. Jahrhunderts, mit einem reich mit



Nordfranzösisch, um 1430 — Tapisserie

Versteigerung der Sammlung Weinberger am 22. Oktober durch C. J. Wawra, Wien

Figuren geschmückten Kapitell, einer niederrheinischen Arbeit um 1500. Die Gemäldesammlung enthält primitive deutsche und italienische Goldgrundbilder, zwei bedeutende Fresken des Quattrocento, dann das Bildnis des Kardinals Querini von Tizian, sowie Gemälde von Rubens und van Dyck. Schönes altes Kunstgewerbe, Silber, Bronzen und Zinngeräte, schließt sich hier an. Auf einen prunkvollen Globus aus der Zeit um 1600, ein Stück, das in vergoldeter Bronze ausgeführt ist, sei besonders hingewiesen. Unter den Einrichtungsgegenständen überwiegen französische, italienische und deutsche Möbel der Renaissance, unter den Wandteppichen ist eine Brüsseler Wirkerei um 1500 mit der Darstellung des Triumphs Cäsars hervorzuheben. Zu diesen Dingen gesellt sich erlesener eine Auswahl schöner Orientteppiche des frühen eine Auswahl schöner Orientteppiche des frühen 19. Jahrhunderts. H. W.

*

Durch die Galerie Hugo Helbing, München, gelangen am 24. September 1929 Gemälde moderner Meister aus den Nachlässen Friedrich Kozel, Buenos Aires, Professor Arthur von Ramberg, München, u. a. zur Versteigerung. Es seien genannt: Joh. Hch. Wilh. Tischbein I: »Kammerrat Döring und Frau Döring«; J. P. Davis gen. Pope Davis: »Cupid pretending to be ill«; Oswald Achenbach: »Sommerfest in Neapel«; Friedrich Keller: »Steinziehende Arbeiter«; drei Werke von G. Schönleber, zwei von Carl Spitzweg: »Die Ronde« und »Gebirgslandschaft«; Heinr. Zügel: »Sommertag«; Gustav Courbet, Ch. Daubigny, Jul. Dupré, J. J. Henner, Th. Ribot. Weiter sind erwähnenswert: F. v. Defregger: »Spannende Geschichte« und »Andreas Hofer«, M. Gaisser, E. v. Grützner, »Cistercienser Mönche«; Karl Haider: »Spielende Kinder« und »Ebersberger Eiche«; F. Hodler: »Erntezeit« (Frühbild) und »Der Träumer«; P. Kalmann: »Seine Frau und seine Tochter«; Hugo Kauffmann: »Das neue Wiegenpferd«; A. v. Keller: »Dame in Balltoilette«; F. A. v. Kaulbach: »Frauenbildnis«; W. Kobell: »Achaffenburg«; P. S. Kroyer, Zeichnungen; F. v. Rayski: »Kammerherr Kurt von Schröter« und »Schloß Reinsberg«; Ch. Schuch: »Buchenwald«; Adolf Stäbli: »Blick ins Isartal«; T. v. Stadler: »Moorlandschaft«; C. Spitzweg: »Nächtliche Prozession«; F. v. Stuck: »Des Künstlers Töchterchen«; Hans Thoma: »Tivoli«, Aquarell; von W. Trübner: »Dampfbootsteg der Herreninsel« und »Kentauernpaar«; Friedr. Voltz: »Kuhherde im Steinbruch«; Ernst Zimmermann: »Musikprobe«; H. v. Zügel: »Mutterschaf mit Lämmern« und die erste Fassung zu dem Hundebild im Münchner Kunstverein. h

*

Französisch, 13. Jahrhundert — Reliquiar

Versteigerung der Sammlung Weinberger am 22. Oktober durch C. J. Wawra, Wien

Das Münchner Antiquariat Karl und Faber versteigert am 29. und 30. Oktober die Sammlung der verstorbenen Freifrau Elise von Koenig-Warthausen.

Die Sammlung besteht aus einer umfangreichen Siegelstocksammlung, die neben alten Metallstempeln auch eine beträchtliche Zahl Petschaften in Halbedelsteinen geschnitten in Edelmetallfassungen enthält, darunter viele Siegelringe und ungefaßte Ringsteine. Die einzelnen Stücke sind genau nach ihrer Herkunft bestimmt und nach einzelnen Sparten, z. B. nach Herrscherhäusern, Geistlichkeit, Staaten, Städte, Hoher- und Niederadel, Bürgerfamilien, Zünfte, wissenschaftliche Gesellschaften und Universitäten geordnet. Genau so eingeteilt ist die Unzahl der alten Original-Siegelabdrucke in Wachs sowie die von alten Stempeln abgegossenen Lacksiegel, zusammen ca. 10000 Abdrucke.

Ferner enthält die Sammlung eine große Zahl Pergamenthandschriften und Urkunden mit und ohne angehängten Siegel, teilweise mit Wappenmalereien versehen, darunter das auf Pergament gemalte Geschlechterbuch der Nürnberger Familie Nützel, das, wie ein Eintrag auf dem ersten Blatt angibt, ein Werk des Virgil Solis ist.

Eine umfangreiche heraldisch-genealogische Bibliothek, der Handapparat der Sammlerin, ist angeschlossen und ergänzt die hervorragende Sammlung. h

DER WIEDERAUFBAU DES MUSEUMS IN TOKIO

Das Zentralmuseum von Tokio im Ueno-Park, das bei dem großen Erdbeben von 1923 zu einem wesentlichen Teile zerstört worden ist, soll jetzt ganz neu wieder aufgebaut werden. Ein Ausschuß unter dem Vorsitz des Kammerpräsidenten Fürsten Tokugawa wurde eingesetzt, um die Pläne zu prüfen. Das Ganze soll 10 Millionen Yen, also etwa 20 Millionen Mark kosten. Einen Anteil von $1\frac{1}{2}$ Millionen Yen stellt der Kaiserliche Schatz, $2\frac{1}{2}$ Millionen die Regierung, den Rest hofft man durch allgemeine Subskription zu erhalten. R.

EINE DÜRER-ERWERBUNG DER BERLINER MUSEEN

Das Kupferstichkabinett hat eine Federzeichnung Dürers erworben, die eine Studie für seinen berühmtesten Stich die »Melancholie« aus dem Jahre 1514 ist. Dürer hat auf dem Blatte die große Waage gezeichnet, die auf dem Stich hinter der melancholischen Frau hängt und die eines der Sinnbilder ihrer fruchtlosen geistigen Arbeit darstellt. Die sehr ins einzelne gehende, ausführliche Zeichnung entspricht umgekehrt der Darstellung auf dem Meisterstich und zeigt die Genauigkeit, mit der Dürer sein Werk vorbereitete. R.

EINE DELACROIX-AUSSTELLUNG IN PARIS

Zur Jahrhundertfeier des Romantizismus wird für das Jahr 1930 eine umfassende Delacroix-Ausstel-

Riccio Satyr. Bronze

Versteigerung der Sammlung Weinberger am 22. Oktober durch C. J. Wawra, Wien

lung in Paris vorbereitet. Die Gemälde Delacroix' werden im Louvre, seine Aquarelle und Zeichnungen in der Bibliothèque Nationale vorgeführt werden. Man möchte wünschen, daß diese Ausstellung eine bessere Vorbereitung und Auswahl finden möge als die diesjährige Courbet-Ausstellung, die wegen des Fehlens wichtiger Hauptwerke und wegen der unglücklichen Hängung der Bilder allgemeine Enttäuschung hervorgerufen hat. h

MICHAEL WILLMANN-AUSSTELLUNG

Das Schlesische Museum der bildenden Künste, Breslau V, bittet uns mitzuteilen, daß es zur 300jährigen Wiederkehr des Geburtstages des Malers Michael Willmann für das Jahr 1930 eine Ausstellung der Werke des Künstlers vorbereitet, die zugleich die wissenschaftliche Grundlage für ein größeres Werk über den Maler schaffen soll. Willmann, vielleicht der bedeutendste deutsche Maler des 17. Jahrhunderts, ist lange unterschätzt worden, nicht zuletzt deshalb, weil die meisten seiner Werke sich in Schlesien und Böhmen verstreut und oft an abgelegener Stelle finden. Erst die Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung 1914 (siehe auch Biermann »Deutsches Barock und Rokoko«) hat die Bedeutung dieses interessanten deutschen Barockmalers nachdrücklichst betont, so daß man der geplanten Gedächtnisausstellung mit begründetem Interesse entgegen sehen darf. Alle Besitzer von Werken des Künstlers, auch von Zeichnungen, Stichen usw., insbesondere aber die Museumsleiter, werden gebeten, Nachweise an die obengenannte Stelle zu senden. r

ANTIKE ITALIENISCHE MÖBEL

Bei Herrmann Gerson wird dieser Tage eine Ausstellung antiker italienischer Möbel des 15. und 16. Jahrhunderts eröffnet, die ihrer Bedeutung nach nicht hinter der wundervollen Ausstellung französischer Möbel zurückbleibt, die man im vergangenen Jahr an gleicher Stelle sah. Der illustrierte Katalog ist von Frida Schottmüller eingeleitet. Über die Veranstaltung wird im einzelnen noch zu sprechen sein. b

ZÜRICH

Bildnisse des 15.—18. Jahrhunderts aus der Sammlung Goray-Stoop, Erlenbach, sind in den Räumen des Kunstsalons Dr. Störi ausgestellt. Der Katalog verzeichnet Werke von Ghirlandaio, Gentile Bellini, Pordenone, Sebastiano del Piombo, Tizian, Bronzino, Moroni, Goya, von dem Deut-

schen Brosamer und dem Niederländer Fabritius u. a. h

VENEDIG

In feierlicher Weise wurden die sterblichen Reste Jacopo Sansovinos vom Priesterseminar bei der Salute-Kirche, wo sie 129 Jahre lang ruhten, nach der Markuskirche überführt. Der Transport vollzog sich unter größtem Pomp. Die Gedächtnisrede im Dogenpalast hielt G. Bordiga, der den florentinischen Meister verherrlichte, der so viele Jahrzehnte als Architekt und Bildhauer in Venedig tätig gewesen ist. Schlicht und einfach lautet nun die Inschrift in der Taufkapelle der Markuskirche: »Ossa Jacopi Sansovini«. Ein ewiges Licht wird von nun an darüber flackern, als Zeichen der Achtung und Dankbarkeit Venedigs. Br.

NEUE KATALOGE

a) Unter dem Titel: Hundertzwanzig Meisterwerke der Graphik des 15. bis 17. Jahrhunderts versenden Gilhofer und Ranschburg, Luzern, ihren Katalog Nr. 18, der außerordentlich seltenes wie interessantes Material enthält. Auf einzelnes einzugehen, ist bei der durchweg hohen Qualität der Kollektion unmöglich. Kupferstiche und Holzschnitte des 15. Jahrhunderts, darunter Blätter des Ölbergmeisters, des Boccacciomeisters, des Meisters der Spielkarten, Meckenem, Schongauer, Baccio Baldini, Nicoletto da Modena (Passavant: Fra Filippo Lippi), Kupferstiche Dürers, Cranachs, Baldungs und Behams und eine Reihe von Radierungen Rembrandts in frühen Zuständen bilden den wichtigsten Bestand des vorbildlich gearbeiteten und reich illustrierten Kataloges. b) Gutekunst und Klipstein, Bern, gaben kürzlich einen Katalog (Nr. 27) über alte und moderne Originalgraphik aus ihren Beständen heraus, der einen guten Überblick über die Stechkunst des 15. bis 20. Jahrhunderts gewährt. Unter den alten Meistern findet man die deutsche Kunst reich vertreten. Schongauer, Dürer, Cranach, Altdorfer, Urs Graf haben einige ihrer Hauptblätter aufzuweisen. Ebenso verzeichnet der Katalog einige besonders gute Blätter von Lucas van Leyden, Goltzius, van Dyck, Ostade und Rembrandt, darunter das Bildnis des Clement de Jonge (B. 272) im ersten Zustand. Von den neueren Meistern müssen vor allem die Arbeiten von Goya, Delacroix, Corot, Millet, Manet, Daumier, Renoir, Whistler, Meryon, Welti und Zorn genannt werden. Der mit vielen Abbildungen versehene und mit festen Preisen in Schweizer Währung ausgezeichnete Katalog umfaßt 1310 Nummern und lohnt eine gründliche Durchsicht der Sammler. S.

Louis XV.-Kommode, signiert »Cardin Jean Baptiste M E Sept. 1757«
Aus dem Besitz der Firmen Johannes Hinrichsen und Paul Lindpaintner, Berlin

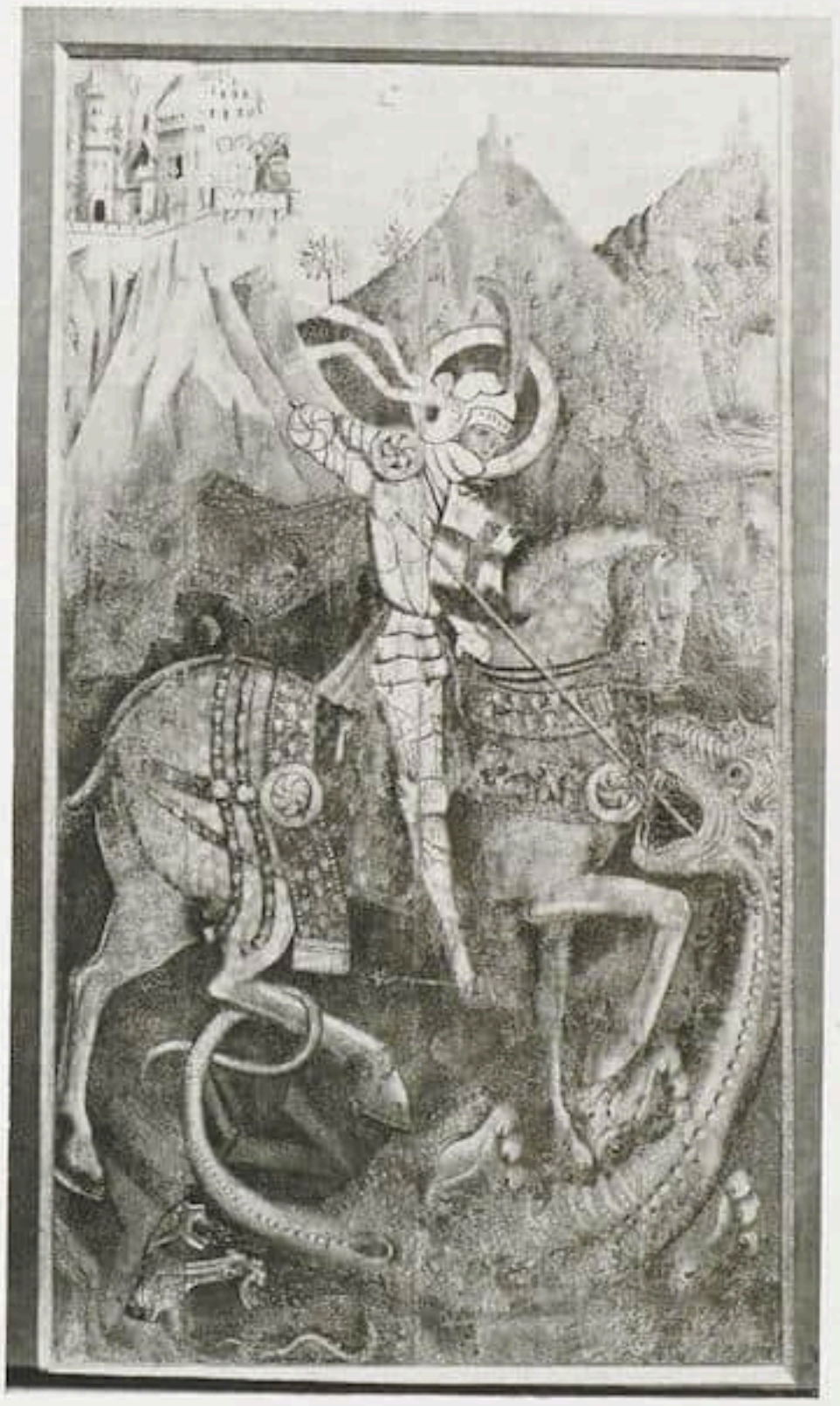
MITTELALTERLICHE KUNST AUS WALDECK

VON KARL PAETOW

Aus Anlaß des politischen Anschlusses von Waldeck an Preußen veranstaltet der Museumsverband für Kurhessen und Waldeck eine Ausstellung, »Das Land Waldeck«, die als Wanderschau der Reihe nach in den größeren Städten des Regierungsbezirks Kassel gezeigt werden soll. Man darf sie als eine Art Bestandsaufnahme ansehen, die im Augenblick der Verschmelzung mit Preußen noch einmal zusammenfaßt, was das rührige Ländchen an Kultur- und Wirtschaftsgütern birgt und hervorgebracht hat. Das Hauptverdienst an ihrem Zustandekommen gebührt dem Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen, Herrn Prof. Dr. Luthmer. Mittelpunkt der Ausstellung ist die Abteilung kirchlicher Kunst, an der Waldeck noch so erstaunlich reich ist. Zur Zeit werden vom Museumsverband auch umfassende Restaurierungen vorgenommen, so vor allem an den Altären aus Netze, Wildungen und Mengeringhausen, die durch das Abblättern der Farbschichten sehr gefährdet waren.

Die Hauptaufmerksamkeit lenkt der Netzer Altar auf sich, der die Wanderausstellung bis Kassel begleitet hat. Er ist erst vor kurzem in seiner kunstwissenschaftlichen Bedeutung von Dr. Meyer-Barkhausen entdeckt worden und wird demnächst von dem Genannten publiziert werden. Dieser Flügelaltar bildet einen Hauptschmuck der Aus-

Mengeringhäuser Altar — Frauen unterm Kreuz



Mengeringhäuser Altar. Linker Flügel. Außenseite

stellung, mit seinem großen Kreuzigungsbild auf der Mitteltafel, dessen gewaltig ausgespannter Christus die ganze Komposition beherrscht und mit den kleineren Szenen, die das Leben des Heilandes von der Verkündigung bis zur Auferstehung in einer Folge von zwölf Bildern darstellen. Die Schönheit dieser Malerei auf leuchtendem Goldgrund ist hervorragend. Um so mehr muß man bedauern, daß die Darstellungen auf den Außenflügeln fast völlig zerstört sind. Sie waren mit Kalk übertüncht, der unter den fachmännischen Händen des Restaurators Uhlworm erst in den letzten Tagen entfernt worden ist. Man kann gerade noch erkennen, daß hier eine Folge von zwölf Heiligen dargestellt ist, die sich in zwei Reihen übereinander gruppieren. Auch die bisher schwarz angestrichenen Rahmen sind nun wieder hergestellt und leuchten in einem Ziegelrot, das mit schablonierten Goldrosettchen verziert ist. Dieser Altar, den Dr. Meyer-Barkhausen im Katalog der Kölner Malerschule um 1370 zuschreibt, bedeutet einen neuen wesentlichen Beitrag des Regierungsbezirks Kassel zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst, ähnlich der auch erst in jüngster Zeit bekannt gewordenen Altartafel von Hofgeismar.

Von dem Altar aus Niederwildungen in Waldeck ist der rechte Flügel auf der Ausstellung in Arolsen und Kassel zu sehen, nachdem er vorher restauriert worden war. Die Wiederherstellungsarbeiten am linken Flügel und an der Mitteltafel stehen bevor. Ihre Inangriffnahme ist um so verdienstvoller, als dieses Meisterwerk gotischer Malerei

Mengeringhäuser Altar — Linker Flügel, Außenseite

stark gefährdet ist. Der Rührigkeit des Museumsverbandes, der dank staatlicher Zuschüsse zu diesen Arbeiten in der Lage ist, muß die Erhaltung so bedeutender Denkmäler gedankt werden.

Eine weitere Überraschung bedeutet der Altar aus Mengeringhausen, ein Werk des 15. Jahrhunderts, der in seinem bedeutendsten Stück, dem linken Flügel, auf der ganzen Ausstellung gezeigt wird. Er wurde vom Museumsverband erworben und vor dem völligen Untergang bewahrt. Durch ungünstige Verhältnisse — er stand jahrzehntelang in einer feuchten Friedhofskapelle — ist er so sehr zerstört, daß die meisten Tafeln nur noch wissenschaftliches Interesse erregen. Die Anordnung der einzelnen Passionsszenen ist ähnlich wie auf den beiden oben genannten Altären, das heißt, die Mitteltafel wird ganz von dem Kreuzigungsbilde mit »Gedränge« beherrscht, doch bleiben links und rechts davon noch zwei kleinere Felder für weitere Szenen vorbehalten, die übereinander angeordnet sind (links Pilatus und Kreuztragung, rechts Kreuzabnahme und Vorhölle). Diese finden ihre Ergänzung durch die Innenseiten der beiden Flügel, welche je in vier Felder aufgeteilt sind (links Ölberg, Gefangennahme, Geißelung, Dornkrönung, rechts Grablegung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingstwunder). Die Außenflügel sind mit großfigurigen Darstellungen geschmückt, die sich vor einer durchgehenden Gebirgslandschaft abspielen, welche oben in Bergkegeln und Architekturen ausklingt. Links erscheint der hl. Georg zu Roß und erfüllt fast den ganzen Bildraum. Rechts davon war eine Folterszene mit dem Rad dargestellt, wahrscheinlich, soweit die Reste dieser fast völlig zerstörten Tafel noch erkennen lassen, das Martyrium der hl. Katharina. Eine kniende, wohl weibliche Figur mit Heiligenschein, die Folterräder, zwei Pferde, von denen das eine hellgraues Fell trägt und zwei Köpfe von Folterknechten, offenbar durch das Wunder vom Rumpf getrennt, sind leidlich erkennbar. Von der Landschaftsdarstellung ist eine große Burg, links oben am Bildrand, noch sehr gut zu sehen, außerdem werden noch einige dunkelgrüne Farbspuren von der Landschaft an verschiedenen Stellen der Tafel sichtbar.

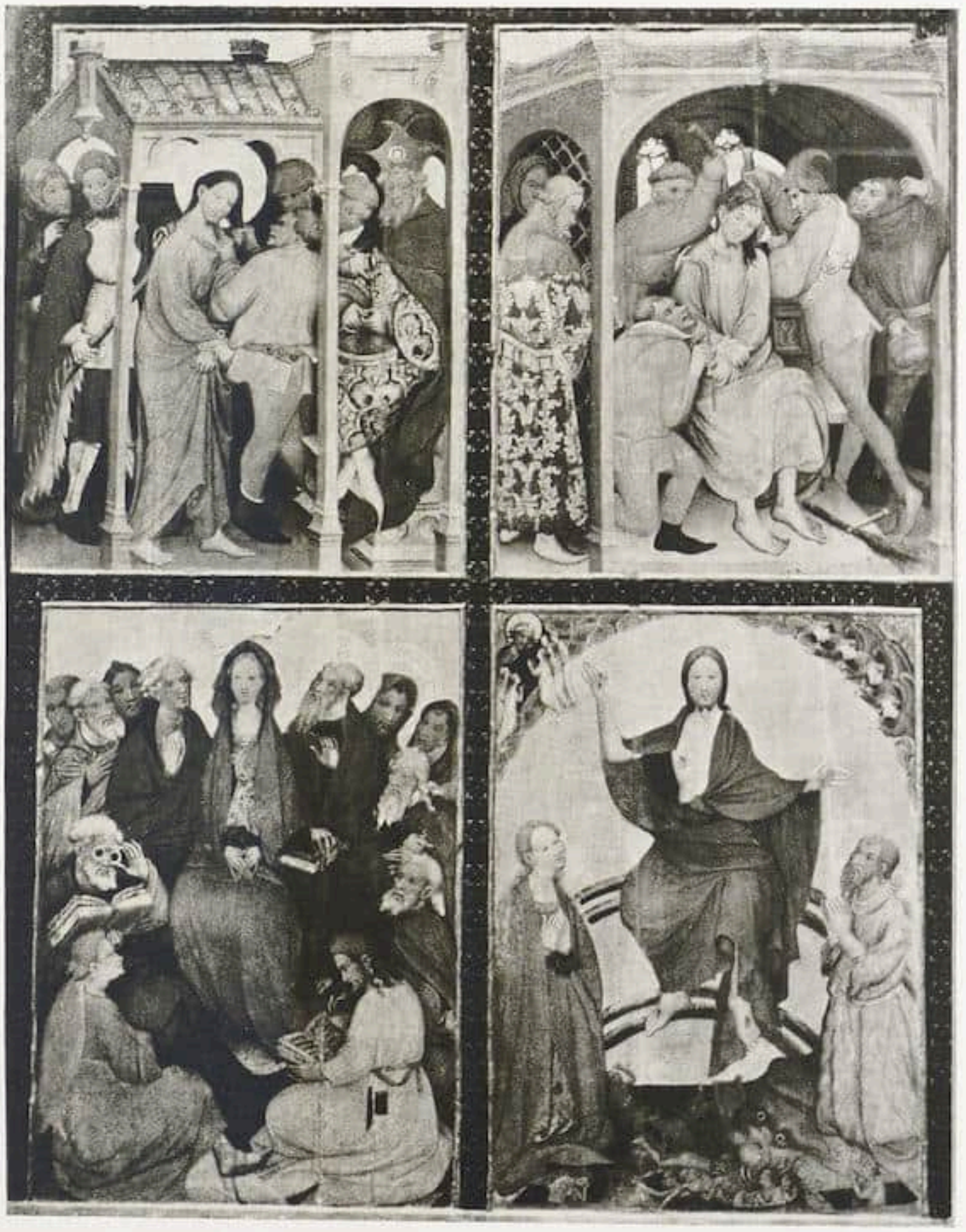
Die ganze Malerei ist auf einen dünnen Kreidegrund aufgetragen, der nur an den Fugen der einzelnen Bretter mit Leinwandstreifen unterlegt ist. Die Farben bleiben in einer erdigen Schmutzigkeit befangen, die Landschaft spielt in grauen, braunen und dunkelgrünen Tönen. Selbst die bunten Gewänder der Schächer sind von einem zurückhaltenden Rot oder Blau und die silbernen Panzer schimmern verhalten dazwischen. Das stärkste Leuchten gibt der Goldgrund, doch ist er sehr hoch an den Bildrand gedrängt.

Der Stil dieser Tafeln hat, trotz fortschrittlicher Realismen, sehr altertümliche Züge. Die Figuren halten sich stark in der Fläche und ihre Blicke gehen eigentlich noch nicht durch einen Raum, verfehlen meistens ihr Ziel. Das Verhältnis der Figuren zur Landschaft zeugt von einer großen Unbekümmertheit, so wenn etwa plötzlich hinter einem Walde riesengroß die Oberkörper von Menschen auftauchen. Ein Hauptausdrucksmittel des Meisters ist die Linie. Kräftig und schön umfühlt er mit ihr die nackten Körper an den Kreuzen und in der Vorhölle, stark und straff spannt er die Gewänder. Gesicht und Hände zeugen von einem guten Charakterisierungsvermögen. Welche Begabung für die Komposition der Meister besitzt, zeigt am deutlichsten der Drachenkampf. Hier hat er eine alte Bildform neu gefaßt und in eigener Weise gestaltet: Mit der Sicherheit des Siegers reitet der Heilige, ein silberner Ritter, vor dem Felsengrund. Der Stoß seiner Lanze geht in der Richtung der Bildschräge, die sich nach oben in Stoßarm, Fels und Burg fortsetzt, ja von hier auszugehen scheint, als gäben die königlichen Eltern der Jungfrau, von denen die Köpfe auf dem Söller vor dem Pallas erscheinen, mit ihren Wünschen dem Stoß eine besondere Kraft.

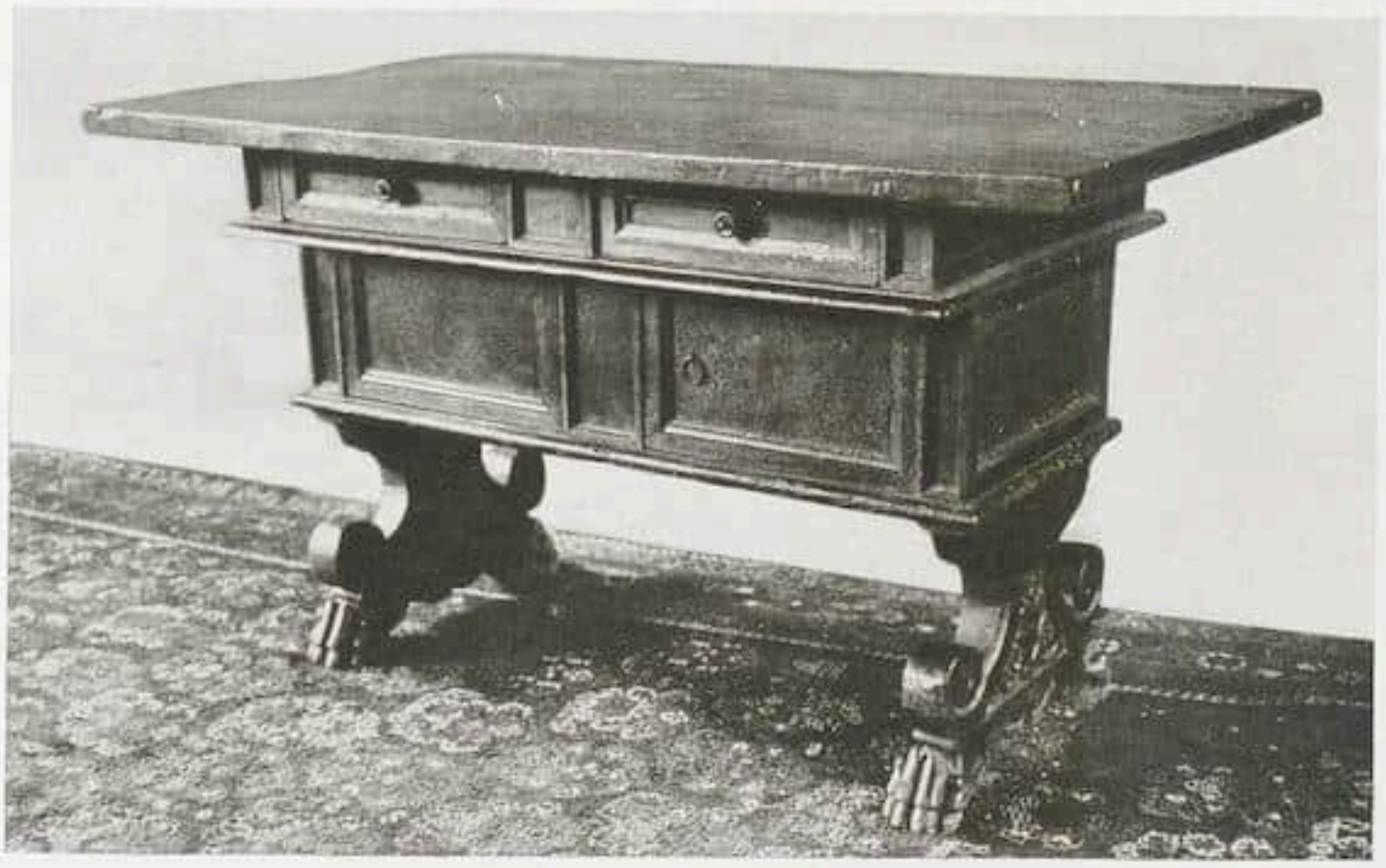
Schwierig ist die Zeit und Meisterfrage bei diesem Altar zu beantworten. Dr. Meyer-Barkhausen hat ihn im Katalog in einen Schulzusammenhang mit den Altären aus Netze und Wildungen gebracht. Tatsächlich besteht hier auch ein Zusammenhang in der Gesamtordnung der Bildfelder, der darauf schließen läßt. Doch sprechen gegen die frühe Datierung (1425), die durch die altertümlichen Züge gerechtfertigt erscheint, und durch das Weihedatum der Kirche zu Mengeringhausen (ebenfalls 1425) glaubhaft wird, einige Umstände. Vor allem die weitgehende Übereinstimmung der Architektur am oberen Bildrand des Georgflügels mit der Burg auf dem Stich des Meisters des Johannes Baptista (Max Lehrs, Gesch. u. krit. Katalog. Bd. I, Taf. 28). Hiernach wäre der Altar erst um die Mitte des Jahrhunderts zu datieren. Dafür sprechen auch die Trachten der Frauen, die weitgehenden Landschaftsdarstellungen und die Verwandtschaft der Malerei mit dem Werk des Meisters Johannes Koerbecke aus Münster, als dessen stilistischen Vorläufer man den Mengeringhäuser ansehen darf.

Außer diesen drei bedeutenden Werken ist noch ein prunkvoller Schnitzaltar aus Cülte (datiert 1521) auf der Ausstellung erschienen, dessen kunstwissenschaftliche Bestimmung bereits von Hans Neuber im Hessenkunstkalender von 1917 niedergelegt worden ist. Mit einer ganzen Reihe anderer Altäre aus Waldeck zusammen ist er in der Werkstatt des Franziskanerklosters Meitersdorf bei Frankenberg in Hessen entstanden. Diese Abteilung wird noch durch bemerkenswerte Kruzifixe aus Mengeringhausen und Corbach, sowie durch kleinere Skulpturen abgerundet.

Auch die Abteilung »Neuere Kunst in Waldeck« zeichnet sich durch ein gutes Niveau aus. In ihr sind vor allem die Künstler Joh. Friedr. Aug. Tischbein (von 1780—95 Hofmaler in Arolsen), Christian Daniel Rauch (geb. 1777 in Arolsen) und W. v. Kaulbach (geb. 1805 in Arolsen) besonders herausgestellt worden und in gut ausgewählten Werken vertreten, von denen verschiedene bedeutende Stücke hier zum erstenmal der Forschung zugänglich gemacht werden.



Konrad von Soest — Wildunger Altar. 1402. Rechter Flügel



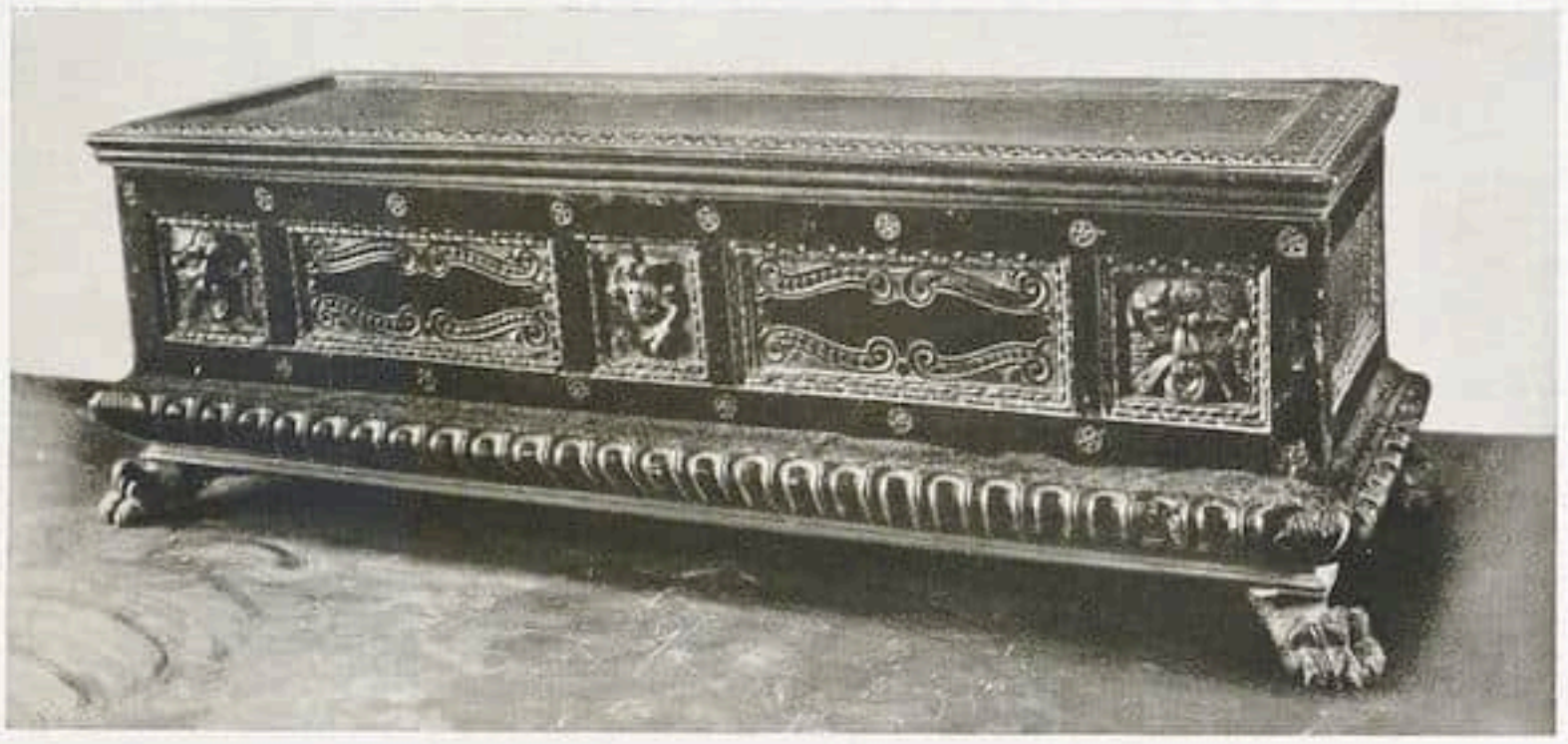
Kredenz-Tisch — Oberitalienisch, 16. Jahrh.

ALTE ITALIENISCHE MÖBEL

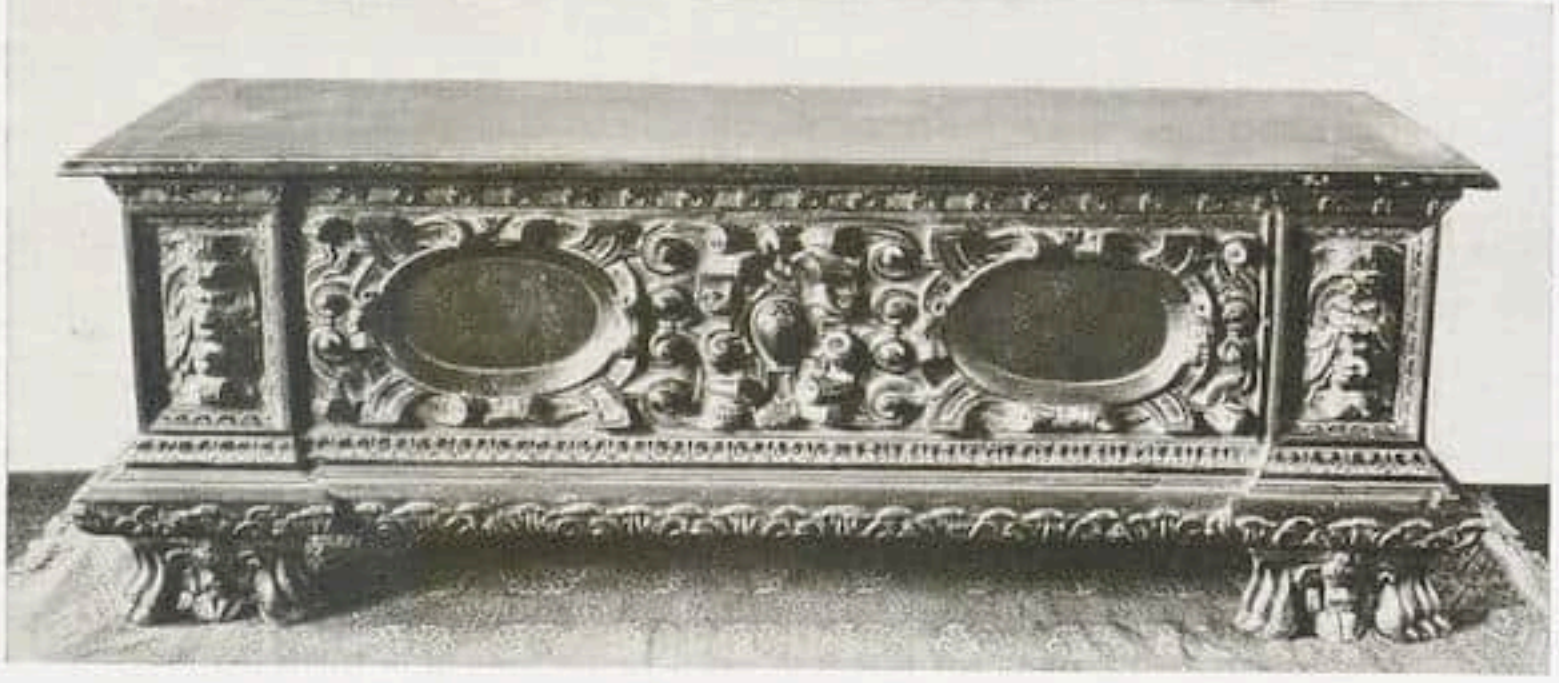
AUSSTELLUNG BEI HERRMANN GERSON

VON GEORG BIERMANN

Frida Schottmüller, die das sehr lesenswerte Vorwort zu dem schönen reich bebilderten Katalog dieser Ausstellung schrieb, mit der die neue Saison in Berlin vielverheißend beginnt, spricht angesichts dieser Sammlung altitalienischer Möbel, die ausnahmslos aus ein und demselben toskanischen Palaste stammen, einmal von der Sachlichkeit der Kunstformen und dann an anderer Stelle von der »neuen Sachlichkeit«, die auch die Bewertung alter Kunst beeinflußt habe. Wenn sie die Erstere zugleich als Wahrhaftigkeit deutete, wird man ihr ohne weiteres zustimmen, ob uns dagegen ausgerechnet die »neue Sachlichkeit« den Geist dieser frühen italienischen Hausmöbel näher gebracht hat, möchte man dagegen bezweifeln, obwohl es theoretisch denkbar wäre. (Nur darf man dann die »neue Sachlichkeit« nicht mit den Eisenmöbeln des Bauhauses identifizieren.) Gefühlsmäßig bewegt sich dagegen die Freude gerade an dieser Art von Möbelkunst auf einer anderen Basis, und die bezeichnet unsere wieder erwachte Freude an der Welt des »Primitiven« schlechthin. Wir lieben heute wieder mehr den Aufstieg einer Epoche als ihre Vollendung, empfinden selbst als Sprößlinge einer Zeit, die auf den Trümmern eines ungeheueren Zusammenbruchs die schmale Phalanx ihrer schöpferischen Kräfte sammeln mußte, immanente Beziehungen zwischen der Einfachheit und Geschlossenheit jenes fast noch mittelalterlichen Stils und der Formenwelt unseres vorwiegend technisch orientierten Zeitalters, und man könnte in diesem Sinne, ein wenig kühn verdeutlichend, sogar den Vergleich wagen, daß der Zimmermann des Quattrocento der Ingenieur des 20. Jahrhunderts geworden ist. Der Einwand, daß diese Tischler von damals ihrerseits Künstler gewesen seien, verfängt in solchem Zusammenhang nicht, weil es zwischen Handwerk und Kunst damals eine Grenze überhaupt nicht gab; das heißt, gesellschaftlich und soziologisch gehörte auch der beste Künstler seiner handwerklichen Zunft an und es wäre gewiß nicht schwer zu beweisen, daß der vornehmste Künstler zugleich auch der beste Handwerker auf seinem Gebiet gewesen ist. Erst der mit der Hochrenaissance aufkommende Kult der Persönlichkeit verwischt mit der Entgeistigung der Welt im allgemeinen, der Verweltlichung der Kirche im besonderen,



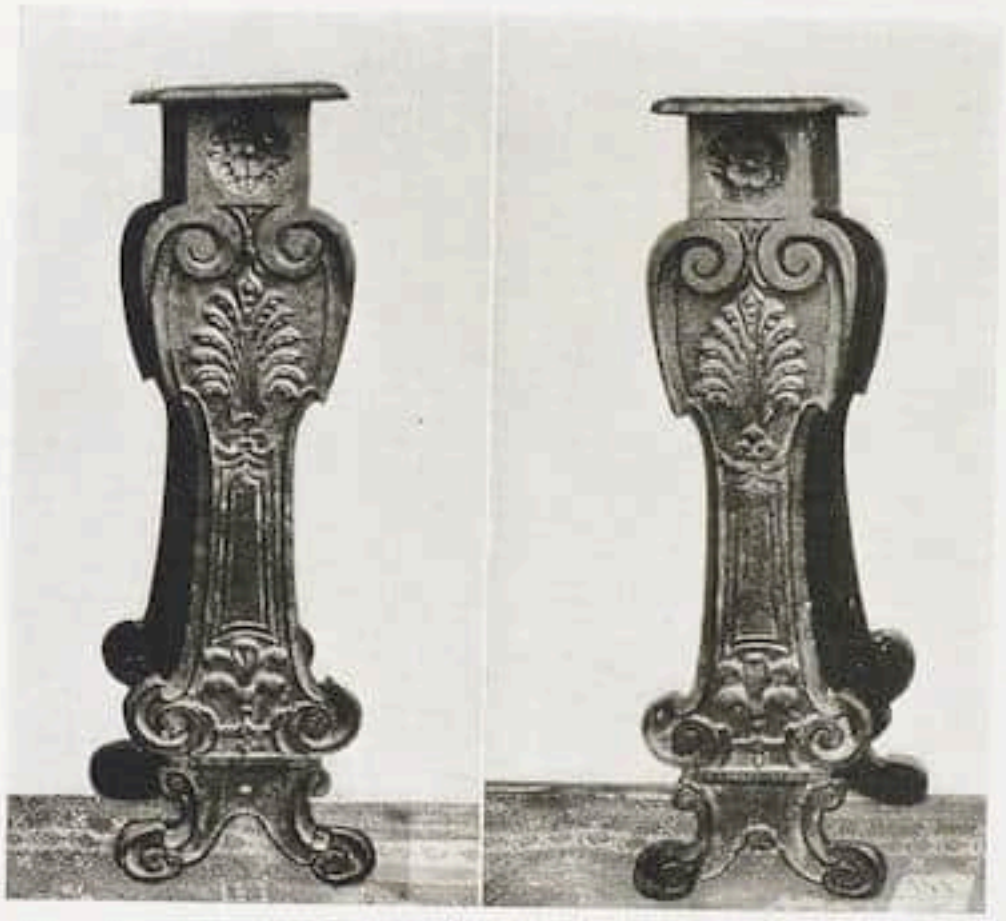
Cassone — Toskana, um 1520



Cassone — Venedig, 16. Jahrh.

Große Kredenz — Florenz, um 1520

Aus der Ausstellung altitalienischer Möbel bei Herrmann Gerson-Berlin



Sgabelloni Florenz, um 1520

mit dem langsamen Sterben des großen anonymen Kunstschaffens auch die gesellschaftlich-soziale Position des um sein Werk bemühten Künstlers oder »Kunsthandwerkers«, wenn uns diese scheußliche Worterfindung des 19. Jahrhunderts an dieser Stelle eine Brücke zum Verständnis bauen darf.

Dies vorausgeschickt, wird man also die Liebe zu diesen Möbeln, deren unvergänglicher künstlerischer Wert die Einfachheit ihrer Form, die Selbstverständlichkeit ihrer Statik und die kraftvolle Echtheit des Materials ist, durchaus als Zeichen des modernen Menschen werten, der fern von der Geschlossenheit mittelalterlicher Kultur, dennoch die gleiche Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit in Geist und Materie in sich fühlt und immer wieder schmerzvoll bedauert, daß die Fähigkeit der Hände von damals, die nichts Automatisches kannten, nun auf die Maschine übergegangen ist, deren Bestimmung und Sinn die automatische Funktion ist. Hier klafft der Abgrund zwischen den Epochen auf, über den es als Brücke des Gefühls nur die Liebe zu solchen Dingen gibt, wie man sie hier im Bilde sieht. Überflüssig fast, in Parenthese zu bemerken, wie lebendig in dem Tischler von damals, über das nur statisch formale Bewußtsein hinaus, das sich oft mit einem überraschenden Reichtum der Erfindung an jedem einzelnen Kunstmöbel offenbart, auch das Gefühl für das Ambiente, für den Gesamtaspekt gewesen ist. Denn diese Möbel waren Teile eines Ganzen, standen als Glieder im Raum, waren durch Bestimmung und Position gebunden. Ihre Zweckform entspricht den architektonischen Verhältnissen des Raums, und der Raum selbst, in dem solche Möbel standen, hatte die Funktion, Truhen, Tische, Schränke, Kandelaber und Kredenzen, das heißt, die an sich toten Dinge künstlerisch zu verlebendigen. Wir kennen die Wirkung dieser Gegenstände im Raum nicht nur aus den Gemälden des Quattrocento, auf denen ihre Funktion oft dieselbe ist, sondern auch aus den originalen Denkmälern der Epoche, unter denen als eines der schönsten beispielsweise der jetzt in seiner ursprünglichen Form wiederhergestellte Scaligeri-Palast an der Etsch in Verona genannt sei. In diesen Räumen des 14. und 15. Jahrhunderts gab es keinerlei Prunk und Überladenheit. Wenige Möbelstücke standen im Raum, in sinnentsprechender Form und Gruppierung, aber jedes dieser Möbel war ein Dokument bester Handwerkskunst. Seltsam endlich noch zu beobachten, wie konservativ im Grunde die Formensprache dieser Stücke gewesen ist. Noch um das Jahr 1600 kehren die gleichen Kasten- und Sitzmöbel wieder, die uns zuerst aus dem Zeitalter Dantes überliefert sind und daß auch diese bereits einer

Achteckiger Tisch Florenz, Mitte 16. Jahrh.

Achteckiger Tisch Florenz, um 1600

Tradition erwachsen, ist aus den Dokumenten des frühesten Mittelalters leicht zu ersehen. Erst das Barock hat die Einfachheit dieser Formen zerstört und mit falschem Prunk überzogen, und damit ist die Blüte des italienischen Hausmöbels endgültig vorbei. Die Entwicklung verschiebt den Schwerpunkt nach Westen; denn in der Möbelkunst des 17. und 18. Jahrhunderts wird Frankreich bestimmend. Den tiefsten Niedergang europäischer Möbelindustrie bezeichnet das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts. Von da an geht es langsam wieder aufwärts und es ist gegenüber den köstlichen Dokumenten altitalienischer Möbelkunst durchaus keine Blasphemie, wenn wir feststellen, daß viele unserer Besten dem Möbel von heute die Formgesinnung zurückgewinnen möchten, die in dieser Ausstellung so überzeugend zutage tritt.

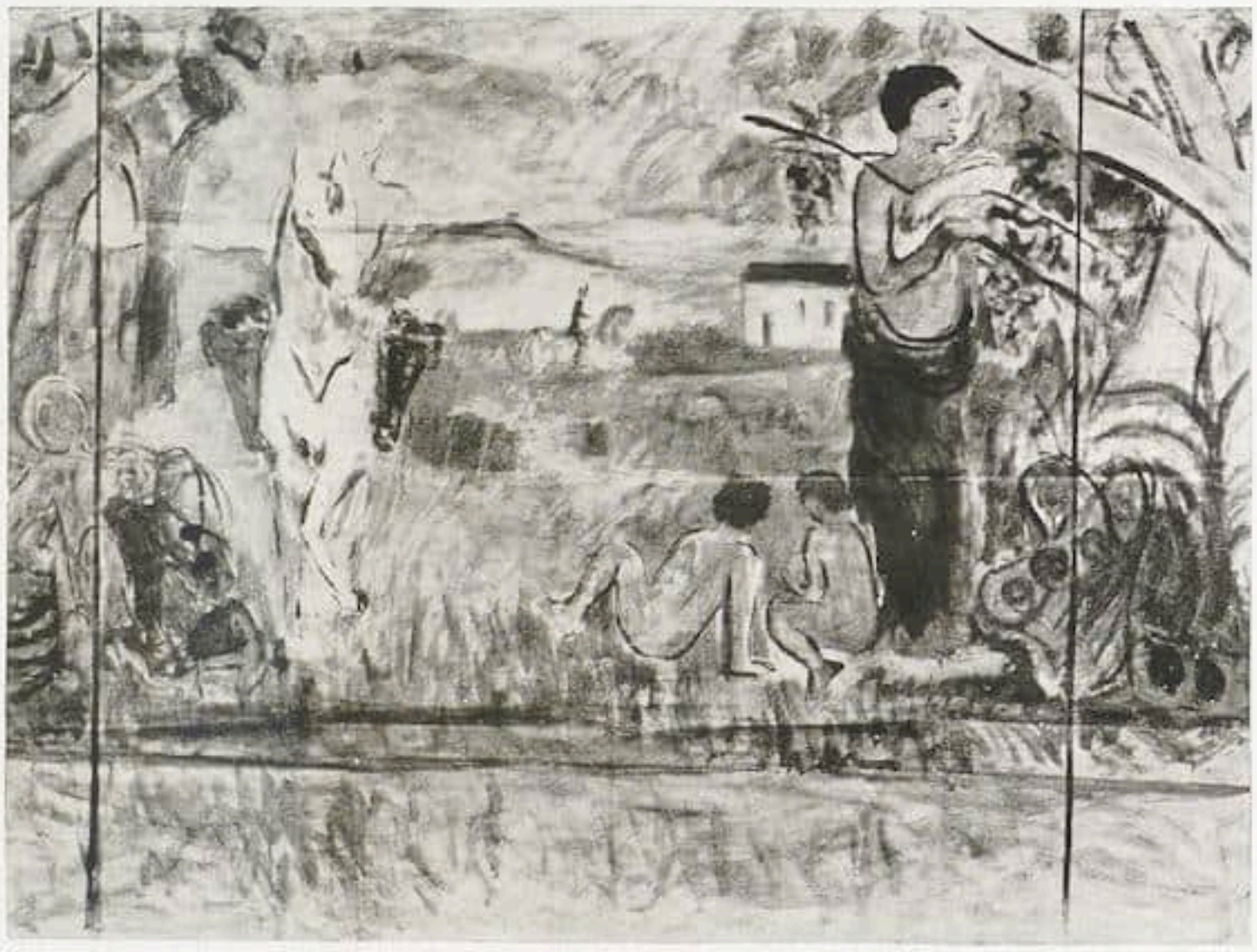
Henry Roessingh — Felsen bei Fécamp

HENRY ROESSINGH

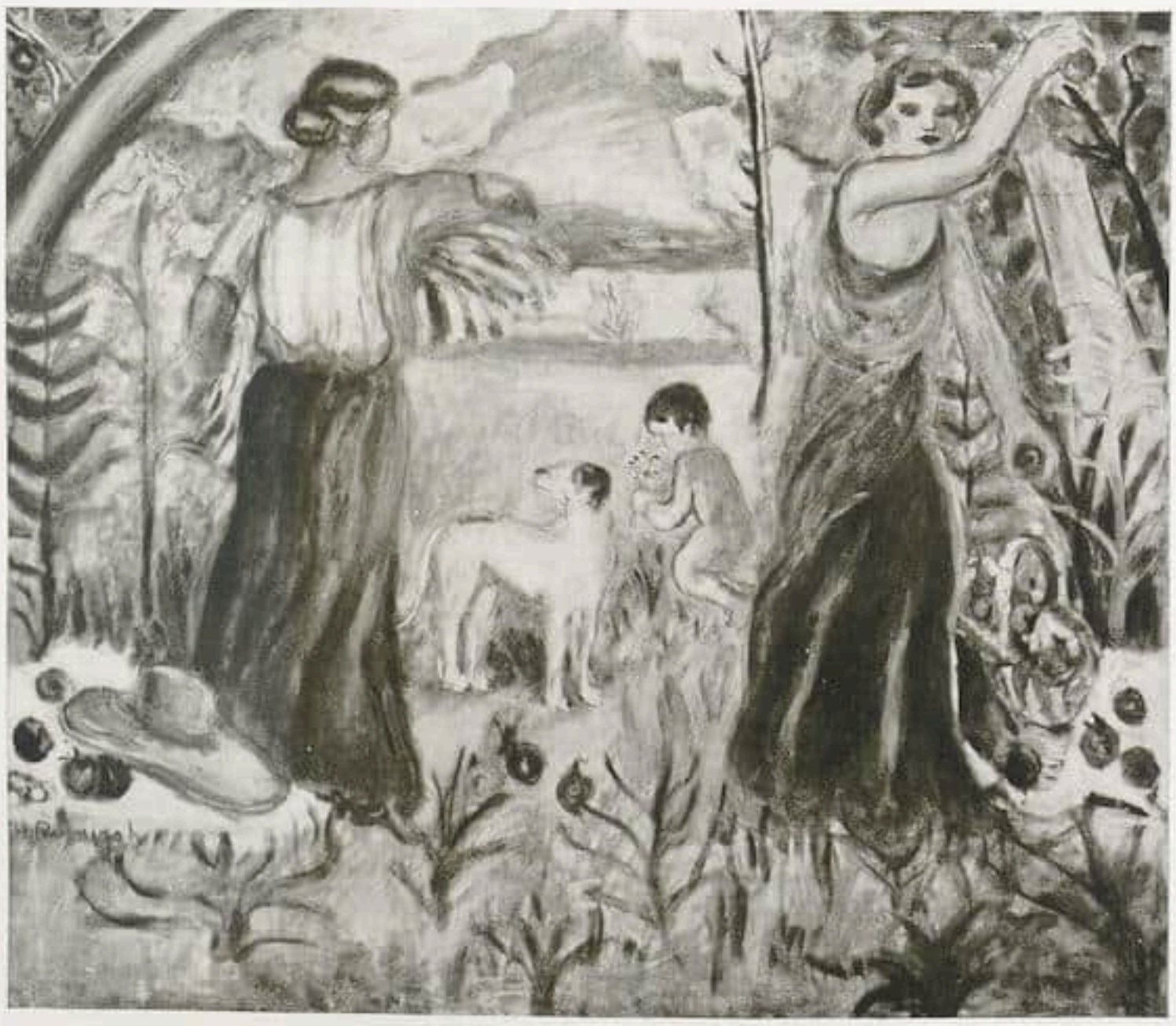
VON E. NEBELTHAU

Hier und da konnte man schon vor Jahren den Namen Henry Roessingh in Kunstzeitschriften lesen oder einige seiner Bilder auf einer der Berliner Kunstausstellungen sehen; dann war der Name wieder verschwunden und ist nur einigen Sammlern bisher vertraut geblieben. Roessinghs jüngstes Werk stellt nun seine Malerei mit einem Male an einen hohen Platz. Auf dem eben fertiggestellten Riesendampfer des Norddeutschen Lloyd, der »Bremen«, diesem großartigen schwimmenden Palast, hat er den Vorraum zu einem der großen Speisesäle ausgemalt. Acht große Panneaux bedecken die Wandflächen und sie zeigen, daß Roessinghs Talent sich inzwischen zu einer beachtlichen Reife und Höhe entwickelt hat.

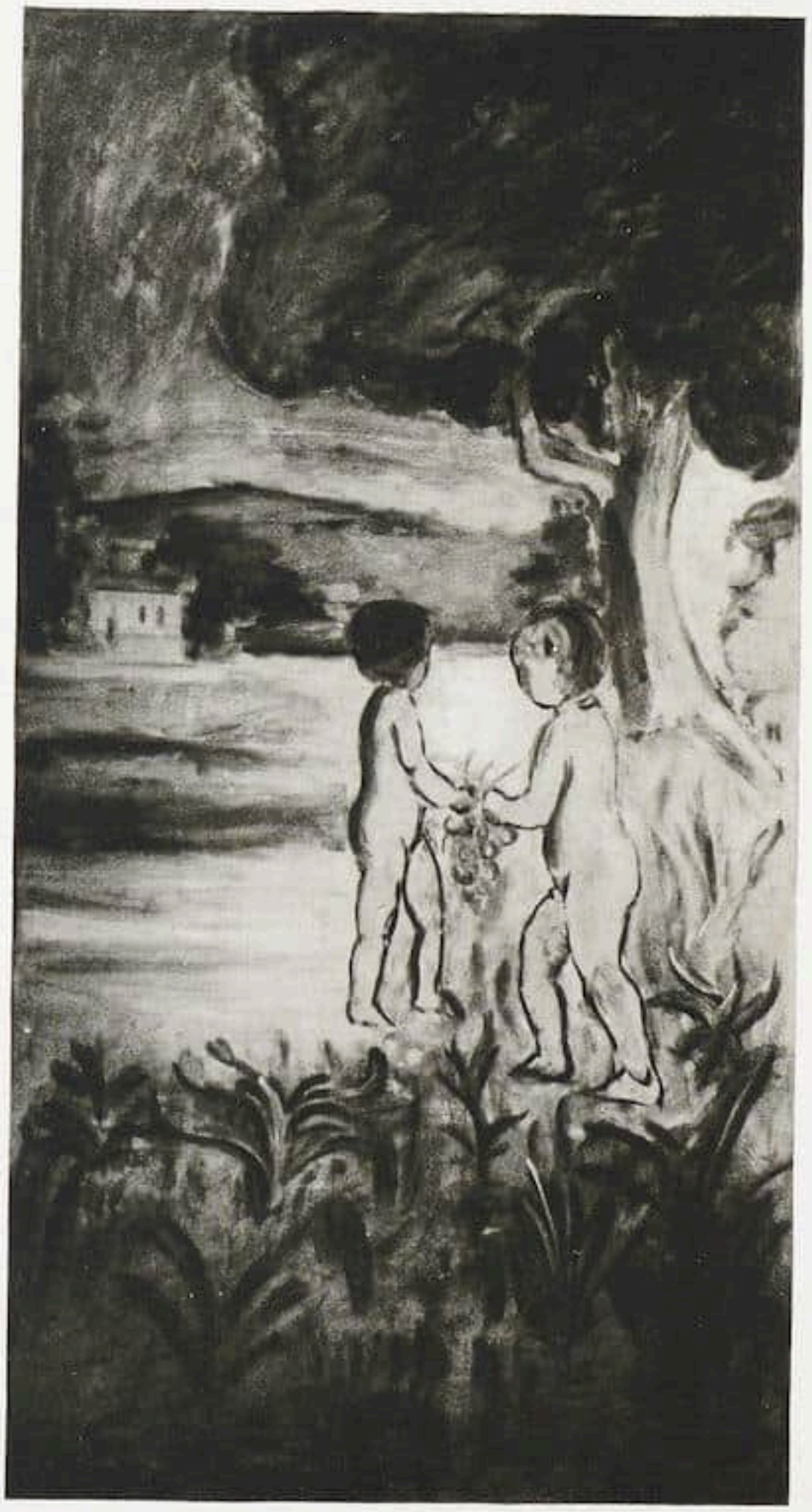
Roessingh ist gebürtiger Bremer, Sohn einer französischen Mutter und eines deutschen Vaters. Das ist eine äußere Feststellung und zugleich ein Schlüssel zu seinem künstlerischen Wesen, eine von Haus aus vorhandene, sehr kultivierte und reiche Malerbegabung gestützt auf eine innerlich breit angelegte Grundlage. Roessingh lebt in Paris, heute eben dreißigjährig. Wie alle einmal, hat auch er zuerst auf Montmartre gehaust und an den Tischen des Café du Dôme die Kunst mit in Grund und Boden oder in den Himmel geredet. Aber er hat die Natur und den Louvre dabei nie vergessen und auch das Malen nicht. Auch hat er sogar eine Akademie besucht, mit dem Erfolge, Autodidakt zu bleiben, der er immer gewesen ist. Die Kunst war doch wichtiger als das Künstlerleben. Jetzt lebt er in einer ruhigen Straße in Passy, wo man schon vor Mitternacht schlafen gehen darf und verbringt den Sommer meistens an der Küste der Normandie. Das ist die Landschaft, dessen klar betonte, fest umrissene Formen und deren farbig wechselvolle und stimmungsreiche Atmosphäre ihn immer wieder fesseln und zu neuer Klärung und Auseinandersetzung mit seinem eigenen Wesen zwingen.



Henry Roessingh Wandmalerei auf dem Lloyd-Dampfer »Bremen« (Skizze)



Henry Roessingh Wandmalerei auf dem Lloyd-Dampfer »Bremen«



Henry Roessingh — Wandmalerei auf dem Lloyd-Dampfer »Bremen«

Roessingh fing an ernsthaft zu malen, als in Deutschland der Expressionismus blühte. Er wehrte sich instinktiv gegen die Metaphysik in der Kunst und gegen die Zersprengung der sichtbaren und greifbaren Form. Für ihn ist die Kunst an die Sichtbarkeit der Welt gebunden und wird in erster Linie vom Auge empfangen. Neben dem Strom malte er, zunächst in Berlin, farbig sehr gepflegte, fein nach der Natur beobachtete Landschaften, Blumen und Figurenbilder. Das Koloristische muß man betonen als eine Haupteigenschaft und einen Hauptreiz in Roessinghs Bildern. Die Farbe füllt nicht nur die zeichnerische Form, sie hat ihren eigenen Ausdruckswert. Das ist ein Zug romantischen Empfindens, und Romantisches liegt in seinen ersten, oftmals etwas schwermütigen Pariser Ansichten und auch noch in den späteren Seestücken aus der Normandie, in denen die Palette wesentlich heller und durchsichtiger

geworden ist. Immer drücken sich seine Empfindungen am eindringlichsten in der Farbe aus.
Paris wirkte nicht revolutionierend auf ihn, sondern bestätigte und befestigte seine Versuche. Der alte Duret, der Freund der Impressionisten, der Roessingh noch empfing und der sich für ihn interessierte, fragte ihn bei seinem ersten Besuche, wie wer malen Sie denn? Eine erstaunliche Frage? Eine Frage, die sehr verständlich in Frankreich klingt und bezeichnend für die Wertschätzung der Tradition in der Malerei ist. Roessingh malte zunächst zwar nicht »wie Delacroix«, aber er hat aus der Farbenglut des Meisters und der dabei machtvoll beherrschten Komposition viel für seine Mittel gelernt. Vielleicht ist es vor allem die Selbstzucht, die er zu lernen versuchte, sich den Stoff unterzuordnen und Farbe und Form gleich stark harmonisch zu beherrschen. Diesem Ziele kommt Roessingh in seinen letzten Landschaften und Seestücken aus der Normandie immer näher.
Die Malereien auf der »Bremen« sind nicht Roessinghs erstes dekoratives Werk, schon einmal hat er vor ein paar Jahren in einem Bremer Privathause gemalt. Er hat eine starke Neigung und Liebe zur dekorativen Malerei, und die Art seines Talentes ist sehr glücklich dazu bestimmt. Es überfallen ihn keine schweren Probleme angesichts der nackten Wände. In naiver Malerfreude geht er ans Werk und erzählt von Dingen, die er liebt, von spielenden Kindern und Frauen in einer Landschaft, Tieren, Blumen und Früchten, Dingen, die uns seit Menschengedenken erfreuen und immer wieder neu erscheinen können. Und alle diese Bilder ordnet er mit einem bereits sehr sicheren Gefühl für die Komposition großer Flächen und belebt sie mit dem eigenen Reiz seines sehr harmonischen Kolorits. Nach den ersten hoffnungsvollen Anfängen begegnen wir hier auf der »Bremen« in Roessingh einem Maler von vielseitiger, beweglicher Begabung wieder, der die ersten Aufgaben schon mit sehr gereiftem Können und Zielsicherheit gelöst hat und den man weitere Aufgaben wünschen möchte, durch die er auf seinem Wege fortschreiten kann.

Paul Holz. Zeichnung

Der neue deutsche Taler. 1929 Italienisches Zehn-Lire-Stück. 1928

RUNDSCHAU

DER NEUE DEUTSCHE TALER UND SEINESGLEICHEN

Weshalb muß man sich dies eigentlich gefallen lassen? Das neue jetzt in Umlauf gesetzte Dreimarkstück, mit dem Hindenburgkopf auf der Vorderseite und einer Art von Schwurhand auf der Rückseite, ist künstlerisch wie münztechnisch so ziemlich das Elendeste, was einem Volke geboten werden darf. Schlimmer kann es nun nicht mehr werden. Man schämt sich von dem Augenblick an, wo man sich davon überzeugen muß, daß dies wirklich Geld sein soll und nicht etwa die blecherne Erkennungsmarke des Vereins »Immertreu«.

Der Hindenburgkopf ist schlecht in der Modellierung und schon bei den noch nicht abgegriffenen Stücken flach und ohne jenes zarte Auf und Ab in den Flächen, das man auch bei wirklichem glatten Geld verlangen kann und selbst in Deutschland früher gehabt hat. Es ist ja nicht wahr, daß Hindenburg einen plastisch ungünstigen Kopf habe. Man braucht sich nur die Hindenburg-Büste von Ernesto de Fiori anzusehen, um zu wissen, was man aus diesem Kopf plastisch machen kann. Und ebensowenig ist es wahr, daß glattes Geld einer wirklich guten Reliefgestaltung, auch wenn nur unmerklichste Erhebungen der Flächen erlaubt sind, widerstrebe. Der Hildebrand-Schüler Georg Roemer hat im Jahre 1900 für Sachsen-Meiningen ein ausgezeichnetes Fünfmarkstück gemacht, im Auftrage des Herzogs Georg V. von Sachsen-Meiningen, mit seinem Bildniskopf, ein Stück, das sich im Verkehr glänzend bewährte, so bewährte, daß der Laie gar nicht merkte, daß die Arbeit eines Künstlers dahinterstand; so sehr fügte sich alles Münztechnische, ganz unauffällig, den Forderungen der Praxis und den Gegebenheiten der Konvention. Die Hindenburgmünze aber sieht schon wegen des wagerechten Abschnitts für den Namen nicht wie Geld aus, sondern wie eine Medaille. Dazu ist das Größenverhältnis zwischen Kopf und Schriftband höchst unglücklich, die umlaufende Schrift ist groß und engt durch ihre Einfassungslinie das Bildfeld ein; und dann steht noch, in kleinerer Schrift, der Name des Dargestellten darunter und endlich, in wieder kleinerer Schrift, sein Titel. — Wollte man die künstlerische Behandlung der Rückseite mit der (auch noch falsche Fingerhaltung zeigenden) Schwurhand eingehend kritisieren, hätte man eine Anklage wegen Verbreitung übler Nachrede zu gewärtigen. Der Mangel an Selbstkritik, der hier bei Entwurf und Ausführung »am Werke war«, geht soweit, daß er von vollkommener Ahnungslosigkeit nur noch mit der allergrößten geistigen Anstrengung zu unterscheiden ist.

Die Zahl 3 — denn man will doch wissen, wieviel das Silberstück denn eigentlich wert sein soll — ist so unauffällig angebracht, daß man sie nur langsam findet. Die Rückseite steht gegen die Vorderseite auf dem Kopf, verkehrt herum. Das heißt: Wenn der Beschauer, die Münze zwischen Zeigefinger und Daumen der rechten Hand haltend, die Vorderseite genügend betrachtet hat und nun die Rückseite sehen will, und dreht das Stück um, indem er den Zeigefinger senkt und den Daumen hebt, wie es das Natürliche ist, dann steht die Schwurhand verkehrt herum, und man muß abermals, dieses Mal seitlich, drehen, bis man sie endlich hat.

Das Ganze ist ein Skandal. Man wundert sich, daß die Lex Heinze hier noch nicht eingegriffen hat. Sie könnte es nach ihrem Wortlaut: »... ohne direkt unzüchtig zu sein, das Schamgefühl gröblich verletzend.«

Leider ist solcher Jammer nicht ein Einzelfall. Die goldenen Gedenkmünzen an den Weltflug des Zeppelin, mit den Profilköpfen Zeppelins und Eckeners und mit den drei Profilköpfen von Zeppelin, Eckener und Dürr, von der Berliner staatlichen Münze geprägt und von einem in Kunstkreisen nicht sehr bekannten Berliner Bildhauer Otto Glöckler entworfen, sind genau so minderwertig. Wenn aber dies vielleicht eine nicht zu verhindernde Privatsache ist, — der Hindenburg-Taler ist keine Privatsache, sondern Reichssache, und es ist wegen des deutschen Ansehens in der Welt dringend zu fordern, daß sofort eine Reichsstelle geschaffen werde, die solche Blamagen verhindert. Wir sind keine Barbaren. Aber wir wollen auch nicht als solche gelten.

Ich weiß, was nun kommt (wenn überhaupt etwas kommt). Es kommt: »Leider geht es nicht besser,

die Kunst der Münzprägung ist leider so heruntergekommen, daß es wirklich nicht besser geht. Und jeder Deutsche müßte es als nationale Ehrenpflicht ansehen, mit dem Erreichten zufrieden zu sein, anstatt als Deutscher deutsche Einrichtungen zu schmähen, wie es bedauerlicherweise schlechte deutsche Angewohnheit ist.«

Dieses Argument verfängt aber nicht. Denn es ist nicht wahr, daß es nicht besser zu machen ist. Deutschland hat eine Phalanx von Bildhauern, die mindestens nicht schlechter sind, als die Bildhauer in anderen Ländern. Wenn aber unter den besten deutschen Reliefplastikern keiner sein sollte, der solche Aufgabe lösen könnte, so wende man sich an die mittleren Begabungen. Georg Roemer allerdings, der jenes gute Fünfmarkstück für Sachsen-Meiningen machte, ist tot. Aber die Hildebrand-Schule lebt noch, Hermann Hahn, der sehr gute Medaillen, auch in Flachrelief, gemacht hat, würde bestimmt, läßt man ihm genügend Zeit, einen guten Taler machen und sich allen münztechnischen Forderungen unterwerfen. Und mancher andere aus der Hildebrand-Schule auch noch. Man sage auch nicht, daß, was im Jahre 1900 für Sachsen-Meiningen möglich war, im Jahre 1929 für das Deutsche Reich nicht mehr möglich sei. Der Krieg und seine Folgen. Was die Italiener, deren moderne öffentliche Bildhauerkunst keineswegs über unserer deutschen steht, spielend können, sollten wir mindestens lernen können. Das italienische Zehn-Lire-Stück, also 75 Pfennige weniger wert als unser Taler, ist hervorragend gut. Es ist von einem nicht sehr bekannten Bildhauer, G. Romagnoli, entworfen und von A. Motti gearbeitet, im Jahre 1928 in Umlauf gesetzt und hat sich, trotzdem die Relieferhebungen scheinbar doppelt so dick sind als bei der deutschen Schwurhand, im Verkehr vorzüglich gehalten. Künstlerisch stellt es die beste Form des heutigen Geldstücks dar, die man kennt, trotzdem Viktor Emanuel doch auch keinen edlen Römerkopf hat und trotzdem das Zweigespann auf der Rückseite in der Behandlung der Pferdekörper gewisse Einflüsse von den syrakusanischen Dekadrachmen des Kimon und Euainetos aufweist, was aber kein Nachteil, sondern ein Vorteil ist, da dies nur der kundige Thebaner merkt. Und das englische Geld ist auch sehr anständig.

Ein Deutscher macht, als erster und bisher einziger, den Ost-West-Flug nach Amerika. Die Welt bewundert es. Zehn Jahre nach Abgabe der deutschen Handelsflotte entreißt ein deutsches Schiff den Engländern das blaue Band des Ozeans, und zwei Kontinente sind starr vor solcher Leistung. Und dann gelingt der Zeppelin-Weltflug. Die Deutschen leisten etwas in der Welt und können etwas. Bloß einen anständigen Taler machen können sie nicht? Und das sollen wir glauben? »Man muß protestieren.«

Emil Waldmann

★

AUSSTELLUNG DER NEUERWERBUNGEN IM BAYRISCHEN NATIONALMUSEUM

Die Neuerwerbungen des Bayrischen Nationalmuseums in München aus der Zeit vom Sommer 1926 bis zum Ende des Jahres 1928 sind gegenwärtig in einem Saale des Museums zu einer Ausstellung vereinigt. Neben den Staatsgeldern standen dem Museum in dem genannten Zeitabschnitt auch Geldmittel zu Ankäufen auf dem Gebiete der alten Plastik aus einer Schenkung zur Verfügung, die verschiedene Freunde des Museums gelegentlich des 60. Geburtstages des Generaldirektors Dr. Halm zur Verfügung gestellt hatten. Unter den Gaben, die das Museum in letzter Zeit seinen Beständen einreihen konnte, sind vor allem die Schenkungen von Marczell von Nemes, von Dr. Benno Filser und M. Leichtle zu nennen. Auch die Hinterlassenschaften der Frau Prinzessin Therese von Bayern, von Böhm-Nördlingen und Obergeneralarzt Dr. Würdinger-München enthielten einen willkommenen Zuwachs für die Sammlungen.

In der Ausstellung der Neuerwerbungen nimmt die Abteilung der alten Plastik einen breiten Raum ein. Aus der Zeit um 1420 stammt die Sitzfigur eines hl. Petrus, die in Donaukalkstein ausgeführt und zum Teil alt bemalt ist. Sie war ehemals wahrscheinlich in der alten Klosterkirche von Niederaltaich in Niederbayern aufgestellt. Von dem Münchner Renaissancemeister Hans Krumper sind zwei schöne Holzmodelle, Vorlagen für Bronzeguß, aus den Jahren um 1615 ausgestellt. Es sind allegorische Darstellungen der Malerei und der Plastik. Von den Werken der Kleinplastik vermögen am meisten zwei kleine Reliefarbeiten der deutschen Frührenaissance zu interessieren. Das eine ist in Solnhofer Marmor gearbeitet, stellt den Abschied Christi von seiner Mutter dar und wird dem Augsburger Meister Viktor Kayser zugeschrieben. Das andere ist ein Buchsrelief, ein Bildnis des Humanisten Woler. Es trägt die Signatur Dell d. Ä., 1529. Eine beachtenswerte Arbeit ist auch der in Buchsholz geschnitzte Kruzifixus aus der Zeit um 1620, der wohl von einem Augsburger Meister herrührt. Unter den zahlreichen Bronzen fällt eine sehr frühe Löwin mit Füllhorn aus der Straubinger Gegend, eine Arbeit aus karolingischer Zeit, besonders auf.

H. W.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Paula Modersohn / Felix Meseck / Moderne Kultbauten und Kirchenkunst / Juryfreie Kunstschau

Die Galerie Ferdinand Möller widmet sich zunächst der wunderbar schlichten Kunst der Paula Modersohn, vor deren unendlich anspruchsloser, erdiger Stillversunkenheit sich wie in Abend alle Verwirrung löst. Ihre unscheinbarsten Bilder noch sind Gefäße der Rast und der sanften Schwere. Um Frauen, die erfüllt von der Summe ihres bäurisch einfachen, breiten Lebens

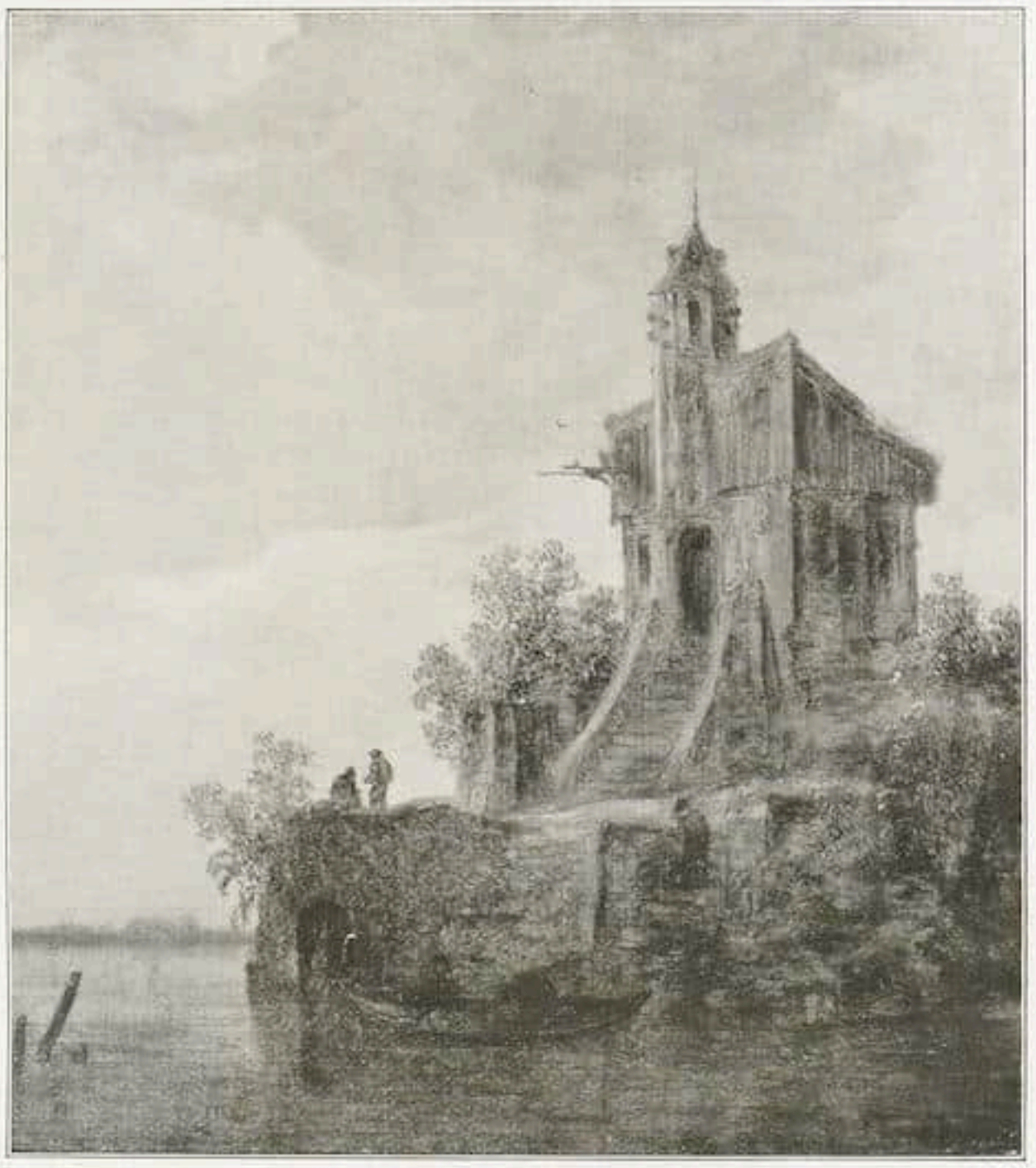
A. van Ostade — Interieur mit Bauern
Aus der Holländer-Ausstellung bei Gustav Gerstenberger, Chemnitz

im rötlichen Abklingen des Tages sitzen, schimmert der Mythos der tiefsten Daseinsselbstverständlichkeit. Doch zugleich, und das eben verleiht dieser Kunst die Resonanz des Unergründbaren, bangen traumentschreckte Augen ins Fremde, schattet Beklemmung um die Birken und um die demütigen Kinderkörper, die eine wahrhaft mütterliche Zeichnung in weichem Zuge gewinnt. Die Abkunft aus dem Worpswedischen verleugnen gerade die Frühwerke nicht, die bei Möller vorherrschen. Um so deutlicher zeigen sie Paula Modersohn jeglicher Stimmungs-Kalligraphie entrückt und einem Grunde der Natur verbunden, aus dem Munch und Nolde zu schöpfen vermochten.

An gleicher Stelle noch Gemälde von Felix Meseck, deren farbenschüchterne und zarte Empfindung nur selten sich gegen den Einwand der Blaßmütigkeit zu sichern weiß. Blaß ist hier eben nicht nur die Palette, was gewiß hinginge, sondern die Landschaftskonzeption, die Linienrhythmik, die kraftlose und oft ganz oberflächliche Eigenbewegung der Malerei, kurzum das künstlerische Blut.

Im Künstlerhaus bietet der Kunst-Dienst, die Dresdner »Arbeitsgemeinschaft für evangelische Gestaltung«, einen aufschlußreichen Überblick gegenwartsbewußter Kultbauten in Deutschland. (Denn die Beispiele aus U. S. A. sind nicht ernst zu nehmen.) Manches gibt sich allzu vorsichtig, Anderes wieder mutet wie sakrale Filmarchitektur an. Dazwischen erstaunlich viel saubere Versuche und Lösungen, die das Kirchenhaus im Sinne heutiger Bauweise wirklich neugestalten. Die Entwürfe Otto Bartnings überzeugen nach wie vor am stärksten, außerdem besonders die Arbeiten des Stuttgarters Hans Herkomer und des Berliners Hans Rottmayer. Auffällig, in welchem Maße oft auf die kirchlichen Merkmale verzichtet und der Angleich an den modernen Profanbau vollzogen wird. Manches wirkt geradezu als Gotteshotel. Ein architektonischer Erneuerungsprozeß in solchem Umfang ist gewiß erfreulich. Aber hängt er nicht in der Luft, entspricht ihm eine geistige Erneuerung der Kirche? Davon könnte nur eine neue Sakralform zeugen, und die wird nicht sichtbar. — Was anschließend das Institut für religiöse Kunst der Stadt Köln an modernem Kirchengerät und an Malerei vorführt, ist wenig erheblich.

Die Juryfreie Kunstschau füllt in solcher Reichhaltigkeit das riesige Glaslabyrinth am Lehrter Bahnhof, daß es selbst den rüstigsten Besuchern schwer fallen dürfte, in drei oder vier Stunden auch nur einigermaßen durchzukommen. Anzuerkennen, daß dies nicht so sehr die bloße Anzahl von Bildern als die viel Aufmerksamkeit erheischende Gesamtqualität und ein Übermaß von Spezialabteilungen verschuldet. Dennoch täte Einschränkung not. Sandkuhls höchst lebendige Ausstellungsregie kehrt sich mit solcher Abundanz schließlich gegen den Zweck des Unternehmens. Der Juryfreien wäre ein eigenes Haus zu wünschen mit der Möglichkeit, allmonatlich abschnittweise die Kunsteingänge vorzuführen. Notgedrungen kann hier nur ganz kurz registriert werden: 1. Zehn Jahre Novembergruppe. Ein recht stolzer Rückblick. Man sieht, wie viele der Wichtigsten dazu gehören. Entscheidende Bilder tauchen wieder auf: Grosz' »Abenteurer«, Dix' »Barrikade« usw. Außer den Großen wie Kandinsky, Klee, Chagall, Baumeister, Schlemmer, Belling lenken jetzt Erscheinungen wie Bayer, Spiegel, Pollack, Varda, Döbel, Ryback, Nagel, Mataré, Wiethüchter den Blick auf sich. Ferner die Architekten der Gruppe und die Photomontagen Heart-



J. van Goyen Schloß am Wasser

Aus der Holländer-Ausstellung bei Gustav Gerstenberger, Chemnitz

fields. 2. Novecento Italiano. Nicht eben überwältigend. Kultivierte Ausgeglichenheit, häufig recht leer, mitunter apart. Carra zum dürftigsten Renoir-Epigonen geworden. Casorati der geklärteste Geschmack, Campigli der witzigste Buffo-Klassizist. Profilierte Leute Funi, Mucchi und Sironi. 3. Junge Bauhausmaler. Spielerisches Experimentieren, am fruchtbarsten vielleicht bei Xandi Schawinski, Jongleur mit Gebälken, Schatten, Transparenzen, anmutig bei Lou Scheper-Berenkamp, geistreich bei Fritz Winter. 4. Die Juryfreien selbst. Hinten die Säle mit dem Konventionellsten, mit dem Gepinsel, mit dem Duahnstesnicht. Davon soll uns noch ein zweites Mal extra aufgetragen werden. Unter den Malern der Vordersäle am stärksten heraustretend Adler, Kriegel, Schwarz. Dann Freytag, Pudlich, Geigenberger, Bloch, Champion, Herbig, Nußbaum, Kurt Becker, Schamoni. Ferner Eisendieck, Kutter, Schroeder-Wiborg, Heidenreich, manches von Räderscheidt, Peter Janssen, Geßner. Gemalte Bildteppiche von Peiner: Zirkus, Stierkampf, Polospieler, höchst geschickt disponiert und elegant. Gewirkte Bildteppiche der Schütz-Wolff, konturenkühn, ganz aus Fakturdifferenzen bestritten, bedeutend. Der Görlitzer Stecher Wüsten mit entschiedensten Blättern. 5. Die Plastik. Zum Teil in Sonderkojen, oft bei den Bildwerken gleich Zeichnungen. Mächtig die »Erde« von Gerhard Marcks, gewandschwere, niedersinnende Frauengestalt, schwebend in Diesseitsmystik. Dann Karsch, Wissel, Wolff. Gute Köpfe von Haffenrichter, Haim-Wentscher, den beiden Reiß-Schmidt. Ferner Lili Gräf, Nonnenmacher, Strübe und der Scharff-Schüler Theunert. — Sicher ist, daß mancher andere Name noch mit gleichem Recht hätte hier aufgezählt werden sollen. Talente, kaum durchzufinden. Wohin das alles?

Wolfradt

ALTE HOLLÄNDER BEI GERSTENBERGER IN CHEMNITZ

Eine qualitätsreiche Sammlung alter Holländer, sehr glücklich aus holländischem Privatbesitze ergänzt, ist zur Zeit bei Gerstenberger zu sehen. Hier kommen auch wenig gekannte oder oft in Galerien übersehene Meister zur Geltung durch die Beleuchtung ihrer Schulzusammenhänge.

So kann man die kühle, weltmännische Porträtkunst Terborchs in ihrer ganzen Auswirkung und zugleich Berührung mit Pieter de Hooch in den Netscher, Ochterveldt bis ans Ende des 18. Jahrhunderts (Jan Ekels) überblicken. Von den beiden Terborch selbst ist der bedeutendere (Pastor van Düren) schon nach Amerika gegangen.

Hinter dem großen Ostadekreise sieht man, je höher die Qualität, desto deutlicher den unübertroffnen (hier nicht vertretnen) Brouwer hervorblikken. Daß darin selbst der vielgewandte Molenaer wohl bestehen kann, ist eine im Kunsthandel wenigstens nur selten festzustellende Beobachtung. Ein kleiner Jan Steen (Vorm Wirtshaus) hebt sick koloristisch und durch seine lebendige Erzählkunst heraus. In der Landschaft kommen hier alle Phasen und Gattungen von den frühen Flamen (Momper, Govaerts) und Holländern (van Uden) bis zu den großen Klassikern vorteilhaft zur Anschauung. Goyen und v. d. Neer, der universelle Cuyp als Pferdeporträtist und tonreicher italienisierender Landschafter (»Flucht«), Wouwerman in einer auffallend hellen und motivisch fast überladnen, Salomon Ruysdael ebenfalls in einer »blonden« Landschaft stellen die wertvollsten Stücke.

Unter den Spezialisten der Marine-, Interieur- und Stillebenmaler ergeben sich interessante koloristische und kompositionelle Beziehungen zu Schulhäuptern. So bei Marseus van Schrieck, dem in Florenz schaffenden Amsterdamer.

Rembrandts Satelliten sind nicht nur unter den Porträts festzustellen: von Aart de Gelder ist ein großes Gemälde alttestamentlicher Figuren ganz in der Haltung des späten Rembrandt, während ein großer Jan Lys, den man neuerdings als Deutschen in Anspruch nimmt, in einem ähnlichen »halbfigurigen Sittenbilde« (»Konzert« oder »Manuskript«) van Dyck mit italienischen Formen vereinigt, also wohl in seiner venezianischen Periode entstanden ist. Dr. R.

DER PARAMENTENSCHATZ DER DANZIGER MARIENKIRCHE

Das Danziger Stadtmuseum bereitet aus Anlaß der Tagung des Deutschen Museumsbundes in Danzig eine Ausstellung des berühmten Paramentenschatzes der Danziger Marienkirche vor. Der Schatz umfaßt etwa 150 Meßgewänder sowie eine Fülle von anderen kirchlichen Textilien, wie Antependien, Velen, Sudarien, Stolen, Manipeln usw., sämtlich aus der Zeit vom Anfang des 14. bis zum Ende des 15. Jahrhunderts. Das Material der Meßgewänder bilden neben chinesischen und islamischen Brokaten des 14. Jahrhunderts vor allem Luccheser und Venezianer Tierbrokate aus der Blütezeit der italienischen Seidenweberei von zum Teil ganz einzigartiger Erhaltung. Groß ist auch der Reichtum an Bildstickereien teils böhmischen und englischen, teils norddeutschen und skandinavischen Ursprungs. Der Schatz, der größtenteils erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts in vergessenen Truhen und Wandschränken der Kirche entdeckt wurde und von dem bisher nur wenige Teile sichtbar waren, ist noch nie in seiner Gesamtheit ausgestellt worden. Also eine Veranstaltung von höchstem künstlerischen Reiz, auf die mit Nachdruck hingewiesen sei. g

PERLMUTTER-AUSSTELLUNG

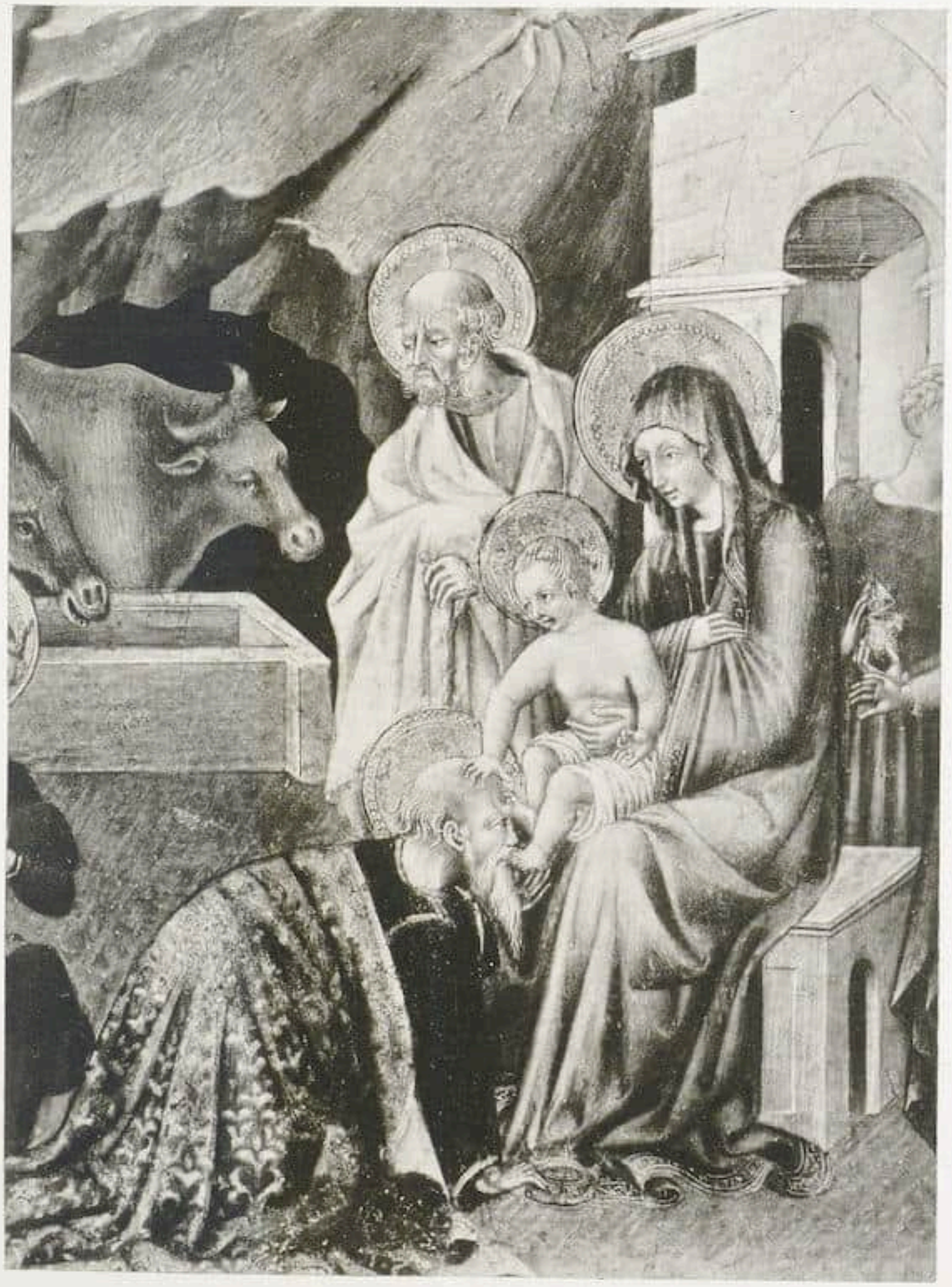
Prof. G. Pazaurek hat in seinem Stuttgarter Landesgewerbe-Museum zum erstenmal die Kunst in Perlmutter aufgezeigt und in dieser Ausstellung den schönen Werkstoff, an dem das 19. Jahrhundert so viel und so schwer gesündigt hat, zu neuen Ehren gebracht. Vom Mittelalter bis zum Biedermeier (und leider auch darüber hinaus), zugleich innerhalb der ostasiatischen und europäischen Kunst ist das Thema mit Hilfe der Leihgaben aus europäischen Sammlungen durchforscht und dargestellt worden. Zweifellos wissenschaftlich hochinteressant, rein künstlerisch dagegen weniger wichtig, da der Aufgabenkreis dieses Werkstoffs sozusagen von innen her längst überholt ist. B.

DIE POLNISCHE KUNST DER GEGENWART AUF DER POLNISCHEN LANDES-AUSSTELLUNG IN POSEN

Anläßlich der polnischen Landesausstellung, die augenblicklich in Posen abgehalten wird, ist eine umfassende Kunstschau zu sehen, deren reich illustrierter Katalog über 2½ tausend Nummern aufweist. Sie gliedert sich in Malerei, Graphik und Kunstgewerbe. Dimensional nehmen die Bilder den größten Platz in dem weitläufigen Ausstellungsgebäude ein.

Eine kurze retrospektive Schau gibt Specimina der nationalen Größen aus dem 19. Jahrhundert, zumeist in wenig bekannten Stücken aus Privatbesitz. Es sind Namen, die auch bei uns geläufig sind, so Jan Matejko, Josef Chelmonski, Juljan Falat, um nur diese zu nennen. Sie gehören einer Zeit an, als die Verbindung der deutschen und polnischen Malerei noch sehr eng war.

Interessanter werden für uns die Dinge nach der Gründung der »Sztuka« in Krakau 1897. Bemerkt man zuerst noch die Einflüsse des jungen Berliner Sezessionsgeistes in Malczewski und Wyspianski, so sieht man alsbald eine ausgesprochene Entwicklung ins Volkshaft-Volkskundliche unter Führung von Wladyslaw Jarocki, in Männern wie Stanislaw Kamocki und Kazimierz Sichulski. Vergleiche drängen sich manchmal mit der Münchner »Scholle« auf in dem stark Dekorativen, Buntleuchtenden der Bilder. Fast durchweg wird das Leben der Bauern dargestellt. Der Einfluß jener ziemlich unberührten Kultur von Zakopane in der Tatra ist offensichtlich. Sie hat auch die bedeutenden holzbildhauerischen Werke von Jan Szcepkowski bestimmt, der eine Synthese von primitiver Bauernkunst und tektonischem Kubismus erstrebt. — Zur Sztuka gehört wohl, aber wächst über sie weit hinaus: Leon Wyczolkowski, vielleicht das größte bildnerische Genie, das Polen augenblicklich besitzt, ein Maler von absoluter Souveränität der Formgestaltung, bei uns noch kaum bekannt.



Giovanni di Paolo — Anbetung der Könige

Versteigerung der Sammlung Ed. Simon am 10. und 11. Oktober durch Cassirer-Helbing, Berlin

War die Sztuka in ihren Anfängen impressionistisch-symbolistisch und wandelte sie sich nach der Richtung des Dekorativ-Monumentalen, so knüpft der 1922 in Warschau gegründete »Rytm« wohl an ihre national-volkskundliche Idee an, gestaltet sie jedoch in expressiver Weise aus. Wir erleben hier die Parallelbewegung zu den nationalistischen Stilen der Kriegszeit, also zum deutschen Expresionismus, den italienischen Valori plastici und dem französischen Neopoussinismus. In Polen ist der Führer Wladyslaw Skoczylas, von dem die Ausstellung neben vielen Gemälden ausgezeichnete Holzschnitte vorweist oder, besser gesagt, Holzstiche. Zumeist sind es Bauernhöfe, Porträts von Kriegern, Schlachtschitzen oder religiöse Darstellungen. In gleicher Richtung arbeiten Marja Duminowna, Wiktorja Gorynska und Bogna Krasnodebska-Gardowska. Sie pflegen den altertümlichen, religiösen Holzschnittstil. Wesentlich dekorativer, plakathafter, bunter, aber auch populärer sind die Schöpfungen von Sofja Stryjenska, die sich mit ihren Wiedergaben polnischer bäuerlicher Tänze eine große Beliebtheit erworben hat.

Der »Rytm« umschließt aber neben dieser expressionistischen Gruppe, die mancherlei Verwandtschaft mit Deutschland hat, auch eine klassizi-

Juan de Flandes Dornenkrönung Christi

Versteigerung der Sammlung Ed. Simon am 10. und 11. Oktober durch Cassirer-Helbing, Berlin

stisch-stilisierende im Sinne der französischen Tradition. Sie wird gut repräsentiert durch Waclaw Norowski, der von Zak beeinflußt scheint, weiter durch Stanislaw Rzecki.

Rein nach Paris weist eine andere Gruppe, die in der französischen Hauptstadt selbst lebt, ursprünglich 1831 im Jahr der Emigration begründet worden ist und sich im verflossenen Jahr als Cercle des Artistes Polonais à Paris neu konstituiert hat. Es gehören ihr einige Künstler von bedeutendem Talent und viel Geschmack an; wir nennen nur Rajmund Kanelba, Mela Marja Muter, Tamara Lempicka.

Pflegt die eben genannte Künstlergruppe mehr die Tradition der belle peinture, so ist die »Lukasz«-Vereinigung, die sich 1925 in Warschau bildete, unterstrichen modern, wenn auch immer wieder anknüpfend an Volkstypen, teilweise im Sinne unserer Romantiker. Als besonders begabt muß Boleslaw Cybis bezeichnet werden. Einen unbarmherzigen Verismus vertritt Antony Michalak.

Von hier führt die Brücke leicht zu ausgesprochen europäisch eingestellten Künstlern in der Art unserer »Neuen Sachlichkeit«. Sie sind am stärksten vertreten in der Wilnaer Künstlervereinigung, die sich 1920 zusammenschloß. Wir nennen Namen wie Ludomir Slendzinski, Gustaw Pilecki, Edward Karniej, Kazimierz Kwiatkowski.

Sehr interessant ist das Kunstgewerbe und vor allem die Kilim-Manufaktur, der sich die junge Vereinigung »Lad« mit besonderer Liebe zugewandt hat. Auch hier konnte man an eine nationale Tradition anknüpfen und versucht nun, sie mit modernem Formgefühl zu durchdringen. Der Direktor dieser Schule ist der auch bei uns bekannte Josef Czajkowski, ein Mann von größtem Verdienst um diese ganze Bewegung. Alfred Kuhn

DIE NEUE OPTIK

Das Zürcher Kunsthaus bereitet für Ende September eine internationale Ausstellung vor, die die neuen optischen Möglichkeiten der Malerei und Plastik des 20. Jahrhunderts zeigen wird.

Die neuen Sehmöglichkeiten sollen von ihrem Beginn an bis zu ihren letzten Auswirkungen verfolgt werden. Die Ausstellung umfaßt daher neben Futuristen, Kubisten, abstrakten Malern, Konstruktivisten auch Surréalisten und Gruppen, die in Bildung begriffen sind. Damit soll zum erstenmal eine Übersicht jener Bewegungen versucht werden, die an Stelle des Blickfeldes der Renaissance, der perspektivischen Bindung, die vierhundert Jahre lang der malerischen Gestaltung zugrunde lag, neue Sehmöglichkeiten schufen.

Die Ausstellung ist nicht isoliert gedacht, sondern im Zusammenwirken mit der gleichzeitig in Zürich stattfindenden internationalen Photo-Ausstellung des Deutschen Werkbundes und einer Filmwoche von Avantgarde-Filmen. Hier wie dort ist eine Erweiterung des Blickfeldes zu konstatieren und eine Entwicklung, die sich gegenseitig befruchtet. g

DÜRER-AUSSTELLUNG IN KOPENHAGEN

Am 2. Oktober wird im Statensmuseum for Kunst eine von Direktor Falck und Prof. Larsen gemeinsam organisierte Ausstellung von Dürer-Zeichnungen und Originalgraphik des Meisters eröffnet, zu der die Berliner Museen ca. zwanzig der schönsten Zeichnungen des Kupferstichkabinetts (u. a. Porträt der Mutter und Drahtziehmühle) und aus dem Kaiser-Friedrich-Museum das Bildnis Friedrichs des Weisen beigesteuert haben. Der Berliner Sammler Baerwald entlieh zu dem gleichen Zweck Probedrucke des Marienlebens und vierzig der schönsten Holzschnitte. Weitere Leihgaben kamen aus den Museen von Weimar, Hamburg und Nürnberg. Den Grundstock des Ganzen bildet aber jene Kupferstichsammlung aus dem Besitz des Museums selbst, die schon deshalb eine der schönsten genannt werden darf, weil sie ein persönliches Geschenk Dürers an Christian II. ist, bei Gelegenheit von Dürers Niederländischer Reise. G.

Giovanni di Paolo — Anbetung der Könige
Versteigerung der Sammlung Ed. Simon am 10. und 11. Oktober durch Cassirer-Helbing, Berlin

SAMMLER UND MARKT

DIE GEMÄLDE DER SAMMLUNG SIMON

Der Zahl nach bilden die Gemälde nur einen Bruchteil der an überragenden Kunstwerken so reichen Sammlung Simon. Zählt man die Fresken des Tiepolozimmers (vgl. Heft 16) einzeln mit, dann sind es etwa 30 Bilder, die meisten von ausgezeichneter Qualität und Erhaltung. Ein kleines Juwel ist die bekannte, schon mehrfach publizierte Anbetung der Könige des Giovanni di Paolo, um 1450 entstanden, von reinster Erhaltung die Madonna Botticellis, die in der Komposition mit dem Marienbild des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums (Nr. 106) übereinstimmt. Dagegen kann die Madonna mit Josef, ein Fragment einer Epiphanie, wohl kaum als eigenhändiges Werk des Meisters gelten. Tüchtige Werke sind die drei Madonnen des Bartolommeo Vivarini, Bramantino und des Andrea del Sarto, welch letztere das Madonnenbild mit Heiligen im Prado auf die Hauptgruppe reduziert und in der Komposition frei variiert. Die Malerei der Florentinischen Spätrenaissance ist mit einer koloristisch interessanten Tobias-Darstellung von Bacchiacca, einem weiblichen Bildnis des Bugiardini und dem Bildnis eines bärtigen Mannes von Bronzino, einem der Hauptwerke seiner reifen Zeit, vorzüglich vertreten. So sehr auch die Vorliebe des Sammlers der Kunst der italienischen Renaissance galt, so trug er trotzdem einiges aus anderen Schulen zusammen. Obzwar namenlos, ist die Brügger Madonna um 1500 ein ausgezeichnetes Werk, das einst Hugo van der Goes zugeschrieben wurde, was bereits Waagen als unrichtig erkannt hat. Die beiden Bildchen von Juan de Flandes, die Dornenkrönung Christi und den Abschied Christi von Maria darstellend, gehören zu jener Reihe von mehr als vierzig Darstellungen aus dem Leben Christi, die um 1505 für Isabella die Katholische ausgeführt worden ist. Heute ist die Serie ganz zerstreut. Fünfzehn Teile befinden sich noch im Escorial, zwei in Wien, zwei im Besitze des Fürsten di Fondi in Neapel, je eins im Louvre, in der Londoner National Gallery und in Apsley House zu London. Von niederländischen Bildern sind weiterhin zu nennen das Bildnis eines Mannes vom Meister der Magdalenen-Legende, eine Landschaft mit der heiligen Familie auf der Flucht von Patinir und eine Madonna von Gossaert. Ihnen schließen sich einige englische Bildnisse von Peter Lely, Gainsborough, Reynolds, Romney und Hoppner an. S.

DER KATALOG DER SAMMLUNG E. SIMON

In zwei Bänden handlichen Formates liegt der Katalog nunmehr vor, dessen vornehme, fast bibliophile Ausstattung dem Inhalt der Sammlung wunderbar entspricht. Druck des Textes bei Hegner in Hellerau. Herstellung der Tafeln durch »Ganymed«-Berlin. Um die Bearbeitung haben sich die um Bode vereinigt gewesenen Museumsbeamten verdient gemacht, an der Spitze Friedländer, der nicht nur die Gemälde bearbeitete, sondern auch an Stelle seines Vorgängers die Einleitung verfaßte. Nach ihm besorgten die Katalogisierung der Schätze: E. F. Bange die Bildwerke, Frida Schottmüller die dekorativen Marmorarbeiten, die Ausstattungsgegenstände, Möbel und Textilien, Ernst Kühnel die orientalischen Teppiche und last

not least C. F. Foerster die Möbel und Kunstgegenstände des 18. Jahrhunderts, dazu eine kleine Abteilung von Miniaturen.
Auch die in diesen 377 Nummern verkörperte wissenschaftliche Forschungsarbeit ist als Leistung beachtlich und macht aus dem Versteigerungskatalog ein wichtiges Handbuch für Gelehrte, Sammler und Händler. Das Ganze eine letzte Huldigung vor jener Epoche Berliner Sammlertums, das Bodes eigenes Verhältnis zur Kunst bestimmt hat und das mit dieser letzten großartigen Manifestation endgültig zu Grabe getragen wird. Wie sagt Friedländer an einer Stelle seines Vorwortes: »Das Ganze nämlich, das Haus mit der Sammlung darin, war ein Kunstwerk. Die Teile sind in diesem Katalog verzeichnet, das Ganze aber war mehr als die Summe der Teile, die glückliche Schöpfung des kunstfreundlichen Bauherrn, des Architekten Alfred Messel und Wilhelm Bodes.« B.

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 15., 16. und 17. Oktober findet bei Rud. Lepke eine Versteigerung von Antiquitäten statt, deren Bestände sich aus der Sammlung L. M. Berlin, der Porzellansammlung A. B. Berlin, der Sammlung japanischer Farbenholzschnitte A. Willner, Berlin und anderen Beiträgen zusammensetzt. An Möbeln kommen zahlreiche Arbeiten der Renaissance zum Ausgebot, namentlich Florentiner Kredenzen und gute Sitzmöbel. Einen besonderen Hinweis verdienen zehn prachtvolle Louis XIV.-Sessel mit reich gestickten Gobelinbezügen bzw. alten goldgeprägten Lederbezügen, ferner zwei venezianische Renaissancesessel, die aus der Versteigerung der Sammlung Mühsam stammen und seinerzeit besonders hoch bewertet worden sind. Unter den Textilien sind erwähnenswert: ein alter Ušchak-Teppich mit zwei Reihen von Gebetnischen, eine große französische Pointstickerei und einige gotische Samte.
Die Porzellansammlung enthält sowohl plastische Arbeiten als auch Gefäße aller deutschen Manufakturen und auch einige französische Stücke. Wir erwähnen ein Paar vorzügliche Fuldaer Figuren, die sich ja bekanntlich eines besonders starken Interesses der Sammler erfreuen, eine vorzügliche Ludwigsburger Gruppe mit einer allegorischen Figur unter einem hohen Baum und verschiedene qualitätvolle Stücke von Meißen und Höchst. Unter den Geschirren ist Nymphenburg gut vertreten, desgleichen die Frühzeit Meißens mit Höroldarbeiten.
In der Sammlung japanischer Farbenholzschnitte aus dem Besitz von Albert Willner sind alle Zeiten, Gattungen und Techniken mit guten Blättern vertreten. Besonders hinzuweisen wäre auf eine große Anzahl primitiver Blätter, ferner auf die schöne Utamaro-Sammlung und einige seltene Hakirakakushi (Pfostenbilder). Auch die mit besonderer Sachkenntnis gesammelte Schauspielerkollektion muß genannt werden. Von namhaften Meistern der frühen Zeit sind vertreten Maronobu, Eishi, Shunsen, von den neueren Hiroshige, Toyokumi, Kunisada, Sharaku u. a.
Der Katalog reproduziert auf Tafeln die wichtigsten Stücke. S.

Die Bibliothek Ferdinand Russell-Koblenz, mit deren Auflösung am 30. September und 1. Oktober Paul Graupe die Reihe seiner Herbstversteigerungen eröffnet, enthält in gepflegter Qualität und seltener Vollständigkeit deutsche Gesamt- und Erstausgaben der Klassik und Romantik, sowie eine umfangreiche Sammlung Stefan George und Rainer Maria Rilke. In der gleichen Versteigerung kommen moderne Luxus- und Pressendrucke, darunter eine erschöpfende Beardsley-Sammlung und eine große Oscar Wilde-Sammlung auf den Markt.
Die Luxus- und Pressendrucke enthalten Spitzenstücke der modernen Buchkunst, vor allem zahlreiche Drucke der Doves Press und Bremer Presse, seltene Inseldrucke, schöne französische und englische Gesamtausgaben und gute bibliographische und Kunstliteratur.
Die Beardsley-Sammlung enthält allein sechs Originalzeichnungen höchsten Ranges, Illustrationszeichnungen zum Malory und sein berühmtestes Exlibris. Die Beardsley-Bücher sind lückenlos in allen Werken mit seinem zeichnerischen Schmuck vertreten. — Von Interesse sind ferner eine Reihe von französischen Luxusausgaben in Maroquinbänden berühmter Binder. Außer durch Beardsley ist die englische Literatur vor allem durch die Benares-Edition von »1001 Nacht« vertreten.
Der Katalog verzeichnet insgesamt 1017 Nummern und enthält im Anhang 6 Tafeln. g

VERSTEIGERUNG IM PALAIS SCHAUMBURG, BONN

Die Innen-Einrichtung und die Kunstgegenstände des Palais Schaumburg, Bonn, werden als Konkursmasse der Frau Alexander Zoubkoff, Victoria, geb. Prinzessin von Preußen, im Auftrag des Konkursverwalters durch die Kölner Firma Math. Lempertz vom 15.—19. Oktober versteigert.
Die zahlreichen Bestände setzen sich in der Hauptsache aus altem Erbgut der Ursprungshäuser der beiden Ehegatten, Prinz Adolf zu Schaumburg-Lippe und Prinzessin Victoria von Preußen zusammen. Viele Möbel und Bilder stammen aus dem ehemaligen Kronprinzen-Palais und tragen auf der Rückseite noch die betreffenden Inventarzettel oder das Monogramm V. der Kronprinzessin Victoria, späteren Kaiserin Friedrich, die selbst schon manches dieser Stücke als Heiratsgut aus ihrem elterlichen Hause mitbekommen hatte.
Das gilt in erster Linie von der überaus reichen Silberkammer, in der das Alt-Londoner Silber den breitesten Raum in Anspruch nimmt. Hier

Utamaro
Brustbild einer Kurtisane. Mira-Grund
Aus der am 15. Oktober stattfindenden Versteigerung der Sammlung Albert Willner-Berlin durch Rud. Lepke-Berlin

werden Stücke wie die beiden herrlichen Barockterrinen auch in England Aufsehen erregen. Außerdem kommen wertvolle Arbeiten aus Augsburger, Hamburger und anderen deutschen Werkstätten unter den Hammer. Hervorgehoben sei auch das reich ziselierte, zusammen über 44 Pfund schwere japanische Silberservice, das Kaiser Wilhelm I. seinem Sohn und seiner Schwiegertochter zur silbernen Hochzeit schenkte.

Unter den Möbeln sind als besondere Kostbarkeiten drei kleine französische Fourniermöbel des 18. Jahrhunderts (ein table rognon und zwei Nachtschränkchen) zu nennen. Besonders zahlreich sind die schönen Mahagonimöbel des Empire und des deutschen Klassizismus. Ein Marmorkamin mit Boiserie und dem Bildnis des Kölner Kurfürsten Clemens August (aus dem Brühler Schloß) sowie ein Schreibsekretär mit ausdrucksvollen Bronzen, der wohl am Rhein um die Mitte des 18. Jahrhunderts entstanden ist, vertreten das Barock.

Die Ölgemälde des Kaisers und der Kaiserin Friedrich von Heinrich Angeli, das überlebensgroße Bildnis Friedrich Wilhelms III. von Franz Krüger, eine Marmorbüste des gleichen Königs von Christian Rauch sind auch kunstgeschichtlich wichtig. Unter den Gemälden alter Meister sind hervorzuheben ein sehr schönes Stilleben, das dem Jan Davidsz de Heem nahesteht sowie dekorative Fürstenbildnisse des 18. Jahrhunderts. Erwähnt sei auch ein von Benjamin Bolomey signiertes Bildnis

P. P. Rubens Decius Mus erzählt seine Träume

Versteigerung der Sammlung F. A. v. Kaulbach durch Hugo Helbing-München am 29. und 30. Oktober

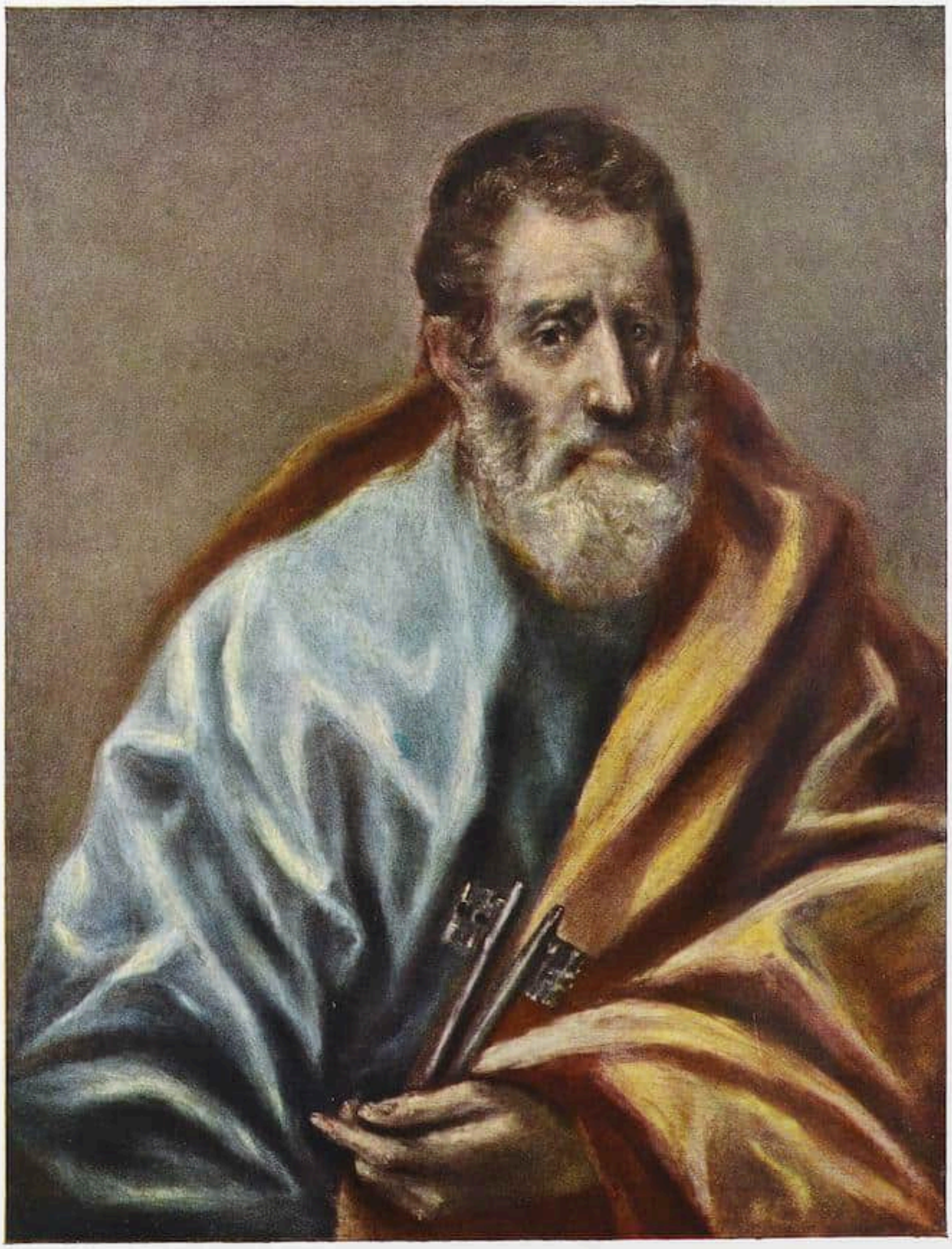
eines fürstlichen Knaben in gestreiftem Maskenanzug aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Der Katalog bildet auf 32 Tafeln die wichtigsten Stücke dieser Versteigerung ab. G.

MÜNCHEN

Am 3. und 4. Oktober findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von Antiquitäten und alten Gemälden aus verschiedenem Besitz statt. Die Auktion beginnt mit keramischen Arbeiten, darunter Westerwälder, Kreußener und Sächsische Steinzeugkrüge, frühe Delfter Fayenceplatten und Deutsche Fayencen. Es folgt eine Sammlung feiner, geschnittener Gläser des 18. Jahrhunderts. Unter den Metallarbeiten sind zu nennen eine große Danziger Schenkkanne in vergoldetem Silber von Christian Paulsen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, weiter eine Reihe französischer Goldbronzeuhren des Empire und alte Waffen. Das ostasiatische Kunstgewerbe ist mit Keramik, hauptsächlich der Kang Hsi-, Kien Lung- und Tao Kuang-Zeit vertreten, weiter mit einer Kollektion japanischer Schwertstichblätter und Gürtelanhänger. Besonders reich ist diesmal die Auswahl der Orientteppiche, denen sich die Textilien mit einem Brüsseler Wandteppich und einer französischen Seidenstickerei des 17. Jahrhunderts anschließen. Unter den Möbeln sei auf die große Anzahl stattlicher Schränke hingewiesen, unter denen sich Beispiele aus Nord- und Süddeutschland befinden. Ergänzend seien die französischen und deutschen Régence-, Rokoko- und Louis XVI.-Kommoden und die zahlreichen Sitzmöbel, Tische und Wandspiegel derselben Zeit erwähnt. — Die Abteilung der Gemälde bringt signierte oder gut beglaubigte Werke von Perchem, Beschey, Bloemen, Bosch, Bourse, Breenbergh, Denner, Desportes, Dirk Hals, Honthorst, van der Lamen, Judith Leyster, Nattier, Const. Netscher, Raoux, Ph. P. Roos, de Wet, J. G. Winter, Wijck, Jan. Zick. Den Abschluß des Kataloges bildet die Abteilung Plastik mit einigen antiken Marmorwerken, zumeist Reliefbruchstücken von römischen Sarkophagen, weiter mit deutschen mittelalterlichen und barocken Holzskulpturen. g

ALTE MEISTER-AUSSTELLUNG IN KÖLN

Das bekannte Kunsthaus Malmedé & Geisendörfer bereitet für den Oktober in den dafür eigens neu hergerichteten Räumen in der zweiten Etage eine Ausstellung alter Gemälde vor, über die an dieser Stelle eingehend berichtet werden soll. Direktor Dr. Buchner vom Wallraf-Richartz-Museum wird das Vorwort zum Katalog schreiben, und es wäre im Interesse der rheinischen Kunstpflege sehr zu begrüßen, wenn die alten Meister fortan auch weiterhin in dem schönen Hause Untersachsenhausen 33 eine besondere Pflegestätte fänden. B.



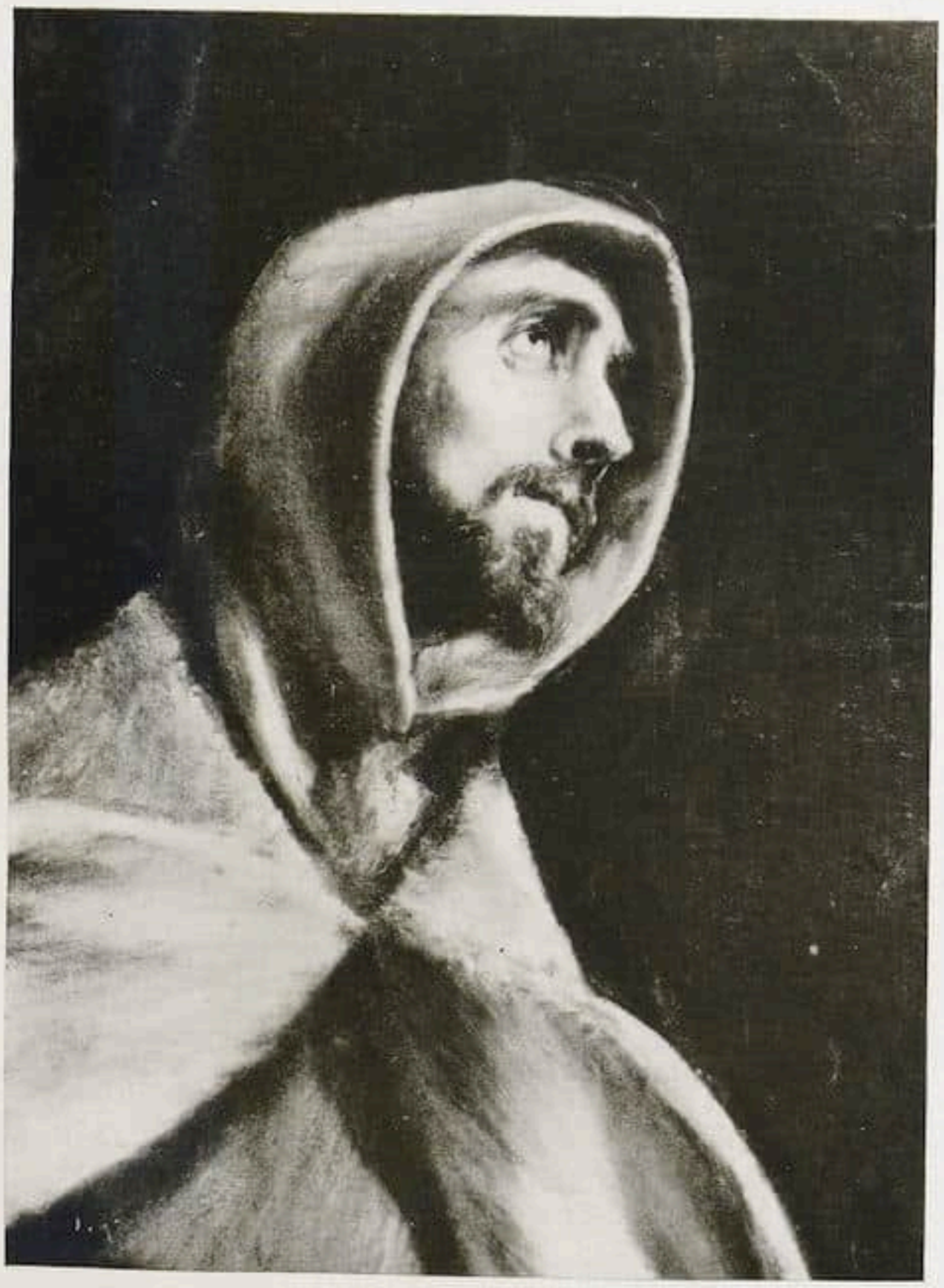
Greco

St. Petrus
Bes. Paul Bottenwieser, Berlin

ZU DEM WERK DES GRECO

VON AUGUST L. MAYER

El Greco hat mindestens vier Apostelzyklen gemalt. Einer derselben, die Apostel als Halbfiguren durchschnittlich im Format 70:53 cm wiedergebend, ist in alle Winde zerstreut, doch kommen die einzelnen Stücke allmählich zum Vorschein. Die meisten dieser Bilder sind mit den Initialen des Meisters δ S signiert, so auch der unlängst aufgetauchte hl. Petrus, der wie gesagt mit den Nummern 133, 176, 179a, 196 und 213 meines kritischen Katalogs zu einer Serie gehört. Diese Folge ist allem Anschein nach später als der kleine im Besitz des Conde de J. Felix in Oviedo, ca. 1597—1600 entstanden, sicher vor den beiden großen Apostolados in der Kathedrale von Toledo und im Greco-Museum. Der — sehr gut erhaltene — hl. Petrus ähnelt etwas in der Haltung und im Bildausschnitt dem der Serie in Oviedo, ist aber doch davon verschieden, vor allem schon in der Wiedergabe der (hier linken) Hand und der Haltung der Schlüssel, ganz abgesehen von den nicht minder wichtigen Unterschieden in Lichtbehandlung, Faltenwiedergabe, Einzelheiten im Kopf (siehe Farbtafel).



El Greco
Aus der Stigmatisation, Cadiz

Der hl. Franz
Photo: Rep. Icon. Esp. Archivo Mas.

El Greco — Die Stigmatisation des hl. Franz

Cadiz, Hospital / Photo: Repertor. Icon. Esp. Archivo Mas.

El Greco — Detail aus der Stigmatisation, Cadiz

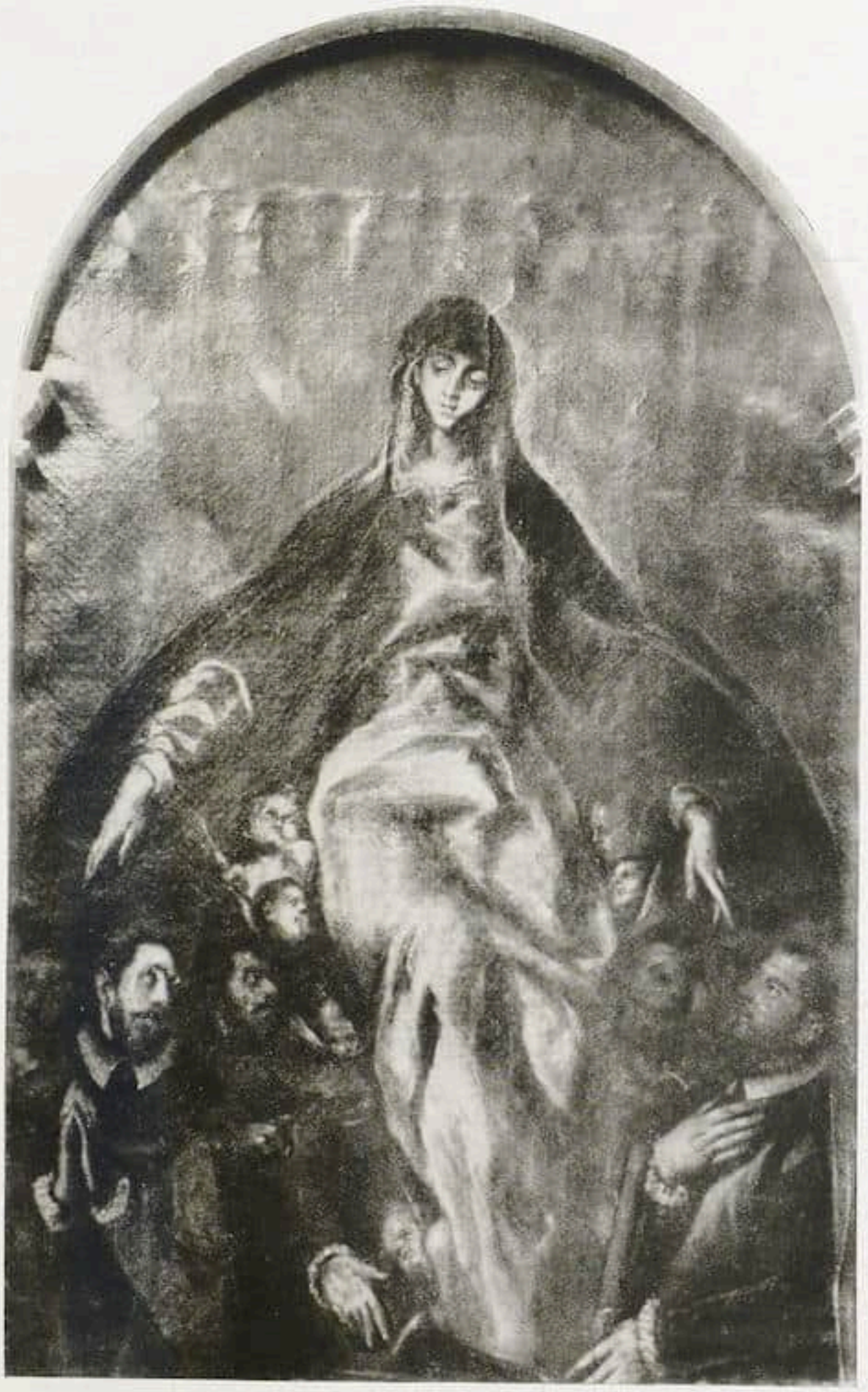
Photo: Repert. Icon. Esp. Archivo Mas.

Wir reproduzieren hier weiterhin zum erstenmal das bisher noch nirgends wiedergegebene vorzügliche große Exemplar der Stigmatisation des hl. Franziskus im Frauenspital zu Cadiz (203 : 125 cm). Das Bild ist entschieden später als das damit sehr verwandte Exemplar der Sammlung Cerralbo in Madrid, die Komposition ist straffer, alles enger zusammengerückt; trotzdem glaube ich nicht, daß das Bild der Spätzeit angehört, in die es Cossio versetzt hat. Von dem Bild in Cadiz ist in jüngster Zeit eine kleinere Variante (ca. 103 : 72 cm) aus Wiener Besitz verkauft worden. Diese Variante zeigt links etwas mehr Raum, aber nicht so viel wie das mäßige große Exemplar der Sammlung Lázaro in Madrid, das offensichtlich nur Werkstattarbeit ist.

In der Literatur völlig unbekannt ist der Madonnenkopf, den wir hier abbilden und der aus Madrider Privatbesitz vor kurzem auf dem Umweg über London in den Berliner Kunsthandel gelangt ist. Er gehörte ursprünglich offenbar zu einer Komposition der hl. Anna selbdritt, so wie sie uns in dem jetzt im Museo parroquial in

El Greco — Die hl. Jungfrau

Berlin, Galerie Matthiesen



El Greco
Illescas, Caridadkirche

Schutzmantelmadonna
Photo: Moreno

S. Vicente aufgestellten Bild aus Sa. Ana in Toledo erhalten ist, nur daß das vorliegende Fragment stilistisch noch reifer ist. Man darf das Bild wohl 1595—1600 datieren.
Endlich benutzen wir die Gelegenheit, die bisher nirgends abgebildete Virgen de la Caridad in der Caridadkirche zu Illescas zu reproduzieren. Das Gemälde, bekanntlich nach Juli 1603 begonnen, spätestens Februar 1606 vollendet, ist oben angestückt, war ursprünglich für den oberen Teil des Hochaltars bestimmt und bedarf heute dringend einer Reinigung. Das Werk ist etwas flüchtig gemalt, wegen der Art der Personendarstellung hatte El Greco einen Prozeß zu führen: man warf dem Künstler nämlich vor, er habe zwei bekannte Toledaner Persönlichkeiten »con mucha yndecencia« mit großen offenen Kragen porträtiert! Ist auch die Morenosche Aufnahme des Bildes nicht sehr klar, so wird man doch froh sein, nunmehr wenigstens diese Reproduktion zu besitzen.

Gustave Courbet — Le Château-Gaillard bei Les Andelys

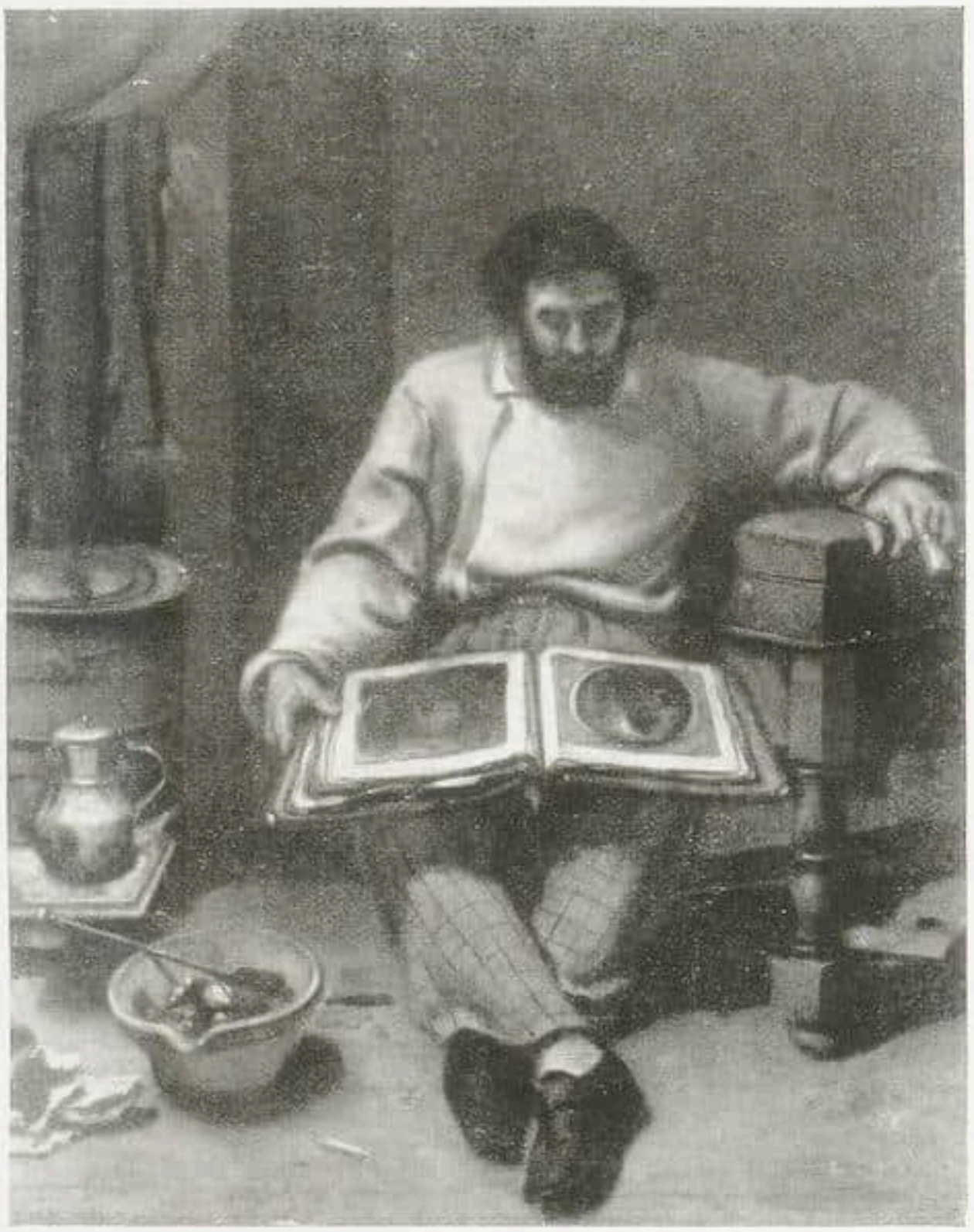
DER FALL COURBET

VON PIERRE DU COLOMBIER

Die große Courbet-Ausstellung, die im vergangenen Sommer im Petit-Palais stattfand, gab zu den widersprechendsten Urteilen Anlaß. Während die einen der Begeisterung freien Lauf ließen, sprachen die anderen von Courbets Niedergang. Vielleicht hängt der ungünstige Eindruck der Verneiner mit der Tatsache zusammen, daß sie zum ersten Male vor einem bedeutenden Teile seines Werkes der Grenzen seines Schaffens gewahr wurden, und daß die allgemeine Enttäuschung sie die echte Größe dieser Kunst innerhalb ihrer Grenzen nicht mehr erkennen ließ.

Für den Kunsthistoriker, der jedem gern seinen Platz zuweist, fügt sich Courbet selbstverständlich als unumgängliches Zwischenglied zwischen die Romantiker und Impressionisten. Er ist der Revolutionär gewesen, dessen erlösende Tat die Malerei im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bestimmte. Diese Anschauung ist indes nur im beschränkten Sinne berechtigt.

Daß Courbet auf dem Gebiete der Technik irgendwie ein Neuerer war — und jeder Wechsel in der Technik der Malerei zieht eine Veränderung der malerischen Auffassung nach sich — ist zweifellos ein Irrtum. In dieser Hinsicht heißen die Revolutionäre, denen der Impressionismus etwas zu danken hat, Delacroix und Corot. In Bildern wie den algerischen Frauen hat Delacroix die gegenseitige Wirkung der getrennten reinen Farbflecken entdeckt, und Corot gab in der Landschaft dem Augenblick Ausdruck. In seinem ersten Salon (1844), auf seinem ersten Bilde hat der fünfundzwanzigjährige Courbet seine Palette für immer festgelegt. Und diese dunkle, an braunen und grauen Tönen reiche Palette, die sich nicht mehr änderte, ist die Palette eines Altmeisters. Durch eifriges Studium der Holländer und der Venezianer hat er sie gebildet. Als er im Salon von 1849 ausstellte, hieß der Mann mit dem ledernen Gürtel (heute im Louvre): »Studie nach den Venezianern«. Und mit einer Mischung von Verachtung und Begeisterung nannte Courbet Tizian den »alten filou«.



Gustave Courbet
Der Philosoph
Marc Trapadoux

Sammlung
Gerstenberg,
Berlin

Gustave Courbet

Selbstporträt. 1842

Gustave Courbet — Courbets Schwester in Flagey. 1847
Samm'ung A. Lemoine, Paris

Am wenigsten erwecken seine Landschaften den Eindruck des Momentanen. Die Stunde kennen sie nicht. Sie sind schwer und stabil, auch wenn sie das bewegteste Element darstellen. Hart wie Metall rollen sich seine Wogen auf.

Daß er Manets Kunst nicht verstand und nicht verstehen konnte, ist daher ganz selbstverständlich. Daß Manet dagegen seinen Einfluß sehr stark empfand, ist ebenso natürlich. Was ihn an Courbet fesselte, war vorwiegend der Realismus. Aber der Unterschied zwischen den Arten des Realismus ist bei beiden Malern groß, und ein Vergleich lehrt Courbet besser verstehen lernen. Für Manet, den feinen und nervösen Bürger aus wohlhabender Familie, ist Realismus eine Art Exotismus. Er sieht ihn von draußen als eine pikante Neuheit, die charakteristische Wirkungen auszulösen imstande ist. Für Courbet, den Bauernsohn, ist der Realismus die eigene, natürliche Atmosphäre. Dabei ist nicht zu vergessen, daß es auch an äußeren Anregungen nicht fehlte. In seinem Werk »Du Romantisme au Réalisme« hat Léon Rosenthal zutreffend ausgeführt, daß Courbets Ideen sozusagen in der Luft schwebten, daß sie in den Malerwerkstätten leidenschaftlich erörtert wurden und daß der Künstler ihnen nur die Kraft seiner Genialität verlieh. Dazu kamen noch seine sozialen Ideen. Inwiefern sind sie Eigengewächs, inwiefern durch seine literarischen Freunde und hauptsächlich durch Proudhon eingeflüstert? Der Letztere hat in den Steinhauern die revolutionäre Tendenz entdecken zu können geglaubt. Und was für eine Rolle spielte bei dem sozialistischen Moment die natürliche Rückwirkung der Eitelkeit des Malers gegen den Widerstand des Publikums?

Zu bedenken bleibt dies: Für Courbet, dem es vollkommen an Einbildungskraft, an Phantasie fehlte, war der Realismus weniger Zufall als innere Notwendigkeit. »Wenn Sie wollen, daß ich Göttinnen male«, sagte er, »zeigen Sie mir welche«. Ist das nicht eine scharfe Kritik an dem Akademismus? Delacroix, der geborene Aristokrat, hatte wohl die rechte Empfindung, wenn er Courbet — trotzdem er seine Kraft anerkannte — nicht leiden konnte.

Courbets geistige Beschränkung — die man bei anderen Dummheit nennen würde — läßt leider allzuoft die Grenzen seiner Kunst erkennen. Zu bemerken ist ferner: Seine

Gustave Courbet

La Blonde endormie
Sammlung H. Matisse

Zeichnungen — schwarz auf weiß — sind korrekt, aber selten interessant. Für ihn ist die reine Linie noch etwas Abstraktes. Wenn sie als Träger der Farbe erscheint, wie z. B. in den Köpfen der Bauern auf dem Begräbnis in Ornans, gewinnt sie plötzlich an charakteristischem Wert. Psychologisch bleiben seine Porträts gewöhnlich bedeutungslos. Seine Modelle sieht er nur äußerlich als Vorwand der Malerei. Ebenso seine Blumen. Wohl sind sie prachtvoll, aber zu oft von einem ermüdenden Prunk. Ihnen fehlt Chardins dichterisches Sentiment.

Doch was heißt Intelligenz bei einem Maler? Von einer schönen Frau sagte ein Grandseigneur: »Sie ist intelligent .... wie eine Blume«. In diesem Sinne ist Courbet intelligent wie ein Maler. Was gilt ihm »Geist« oder »Gefühl«? Das Äußere der Dinge gibt seiner Urnatur eine Erschütterung, die ebenso intensiv ist, wie sie andere angesichts der tiefsten Durchdringung der Welt erleben. Nur muß er den Dingen gewachsen sein. Nicht auf jede Landschaft reagiert er gleich stark. Das merkt man an

dem berühmten Bilde: »Bonjour Monsieur Courbet« (Museum in Montpellier). Vor dem harten Licht, vor der klassischen Linienschönheit Südfrankreichs steht er unbeholfen. Er braucht seine schwarze und wasserreiche Franche-Comté oder die regennasse Normandie. Ein Stück Fleisch steht ihm viel näher als ein Gesicht. Und da er über eine äußerst sichere Technik verfügt, die er durch unermüdlichen Fleiß geübt, ähnlich einem Bauer, der seinen Acker pflügt, sind bei ihm Gefühl und Arbeit fast ein und dasselbe. Aber es wäre ein Irrtum zu glauben, daß das Handwerk genügte, wenn das Dämonische fehlt. Ist das der Fall, wird Courbet kalt und unpersönlich. Ist hingegen das Dämonische da, da ersetzt es alles Fehlende. Ingres, durch den Haß nicht blind geworden, hat Courbets Kunst zutreffend gekennzeichnet, wenn er sagt: »Er sieht in einer Harmonie, deren Farbenwahl willkürlich ist, Wirklichkeiten, die so zusammenhängend unter sich sind, daß er eine Natur schafft, die anscheinend energischer ist als die Wahrheit«. Auf den »Demoiselles de la Seine« auf der »Eingeschlafenen Blonden« (Sammlung Matisse) wirken das Lyrische der Materie, die Freude an tierischer Gesundheit. Die begeistert diesen grobschlächtigen, in den Rauch seiner Pfeife gehüllten Kerl, der nun fähig ist, auch die feinsten Nuancen zu empfinden. Man sehe nur das Weiß und das Grau in den Kleidern auf dem erstgenannten Bilde oder die Modellierung des Körpers in dem letztgenannten.

Ob diese Kunst, die sich nur am Äußeren der Dinge entzündet, die nur das Materielle in der Welt hervorhebt, Jedem gefallen kann? Sie steht da wie ein Felsen, gerundet und fest, ohne Problematik und ohne Entwicklung. Diejenigen, die hinter dem Werk die Seele des Künstlers suchen, erfüllt solche realistische Vollkommenheit ein wenig mit Langeweile. Daher ist Courbet ein Maler für Maler, aber kein Maler für Schriftsteller.

Gustave Courbet — Blumen

Sammlung J. Goldschmidt, Berlin

Wandbehang. Teilansicht — Ende des 13. Jahrhunderts

DIE ERFURTER JAHRTAUSEND-AUSSTELLUNG

DIE THÜRINGER FAYENCEN-AUSSTELLUNG

Im Gesamtrahmen der am 1. September eröffneten Thüringer Ausstellung in Erfurt hat der verdienstvolle Leiter derselben, Museumsdirektor Dr. Kunze, in Gemeinschaft mit seinen Assistenten Dr. Dieck und Fräulein v. Przychowski, zugleich auch eine Ausstellung sämtlicher Fayencefabriken, die im 18. Jahrhundert in den Thüringer Landen bestanden haben, veranstaltet. Es liegt so viel Material vor, daß als Gesamtergebnis der Ausstellung nunmehr die Geschichte dieser Thüringer Fayencefabriken geschrieben werden kann. Weil auch hier zu einer bestimmten Zeit von einer gemeinsamen Fayencekultur gesprochen werden kann, wird darin auch im Querschnitt eine Darstellung der mehr oder minder zeitlich und stilistisch zusammenhängenden Betriebe gegeben werden können.

Die Erzeugnisse der Erfurter Manufaktur füllen mehrere Säle, aber auch die von Dorotheenthal sind sehr zahlreich vertreten. Daran schließen sich dann die der kleineren Thüringischen Fabriken Gera, Saalfeld, Rudolstadt, Ahtsbessingen und Coburg an. Als vorläufiges Ergebnis der Ausstellung ist festzustellen, daß bei weitem am produktivsten die Erfurter Fabrik gearbeitet hat, ihre Erzeugnisse aber im wesentlichen für den einfacheren Bürgerstand berechnet gewesen sind und im Durchschnitt an Qualität hinter den Erzeugnissen der Dorotheenthaler Fabrik zurückbleiben. Diese sind auch in die Schlösser eingedrungen — man denke nur an Arnstadt und Gehren — und es macht sich hier bemerkbar, daß fürstliche Kreise die Gründung vornahmen und dann auch weiterhin den Betrieb stark beeinflußten. Das beweist schon ein flüchtiger Blick auf die Schränke mit den schönen, durchweg blau bemalten Fayencen mit dem Laub- und Bandelwerkstil, dessen Wandlung vom Barock zum Rokoko sich dabei verfolgen läßt, und mit den prächtigen, in Scharffeuerfarben bemalten Zier- und Gebrauchsgegenständen, sowie auf die an den Wänden hängenden Platten des Malers Alex. Leider fehlten in der Ausstellung noch einige ganz besonders hervorragende Stücke, so die Vase Abb. 407 meines Buches, die sich jetzt im Kunstgewerbemuseum Halle a. d. S. befindet, und der Satz dreier mehrfarbiger großer Vasen der Sammlung Ohlsen in Kopenhagen (Abb. 1292 a—c des Katalogs Ohlsen).

Was Qualität der Erzeugnisse anbelangt, so ist neben die Dorotheenthaler Fabrik die von Ahtsbessingen zu stellen. Auch bei ihr macht sich der fürstliche Einfluß stark geltend, der es zuwege

Altardecke — Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts

brachte, daß hier Jahre lang ein Maler wie Josef Philipp Dannhofer — vorher in Wien und Bayreuth — tätig sein konnte. Aber auch der Schrank mit den durchweg gelb bemalten Stücken hebt sich stark hervor.

Daß auch an kleineren Fabriken wie Gera, Saalfeld, Coburg und Rudolstadt sich Künstler von Rang zeitweise aufhielten, zeigt ebenfalls die für jedermann außerordentlich interessante Ausstellung.

O. Riesebieter.

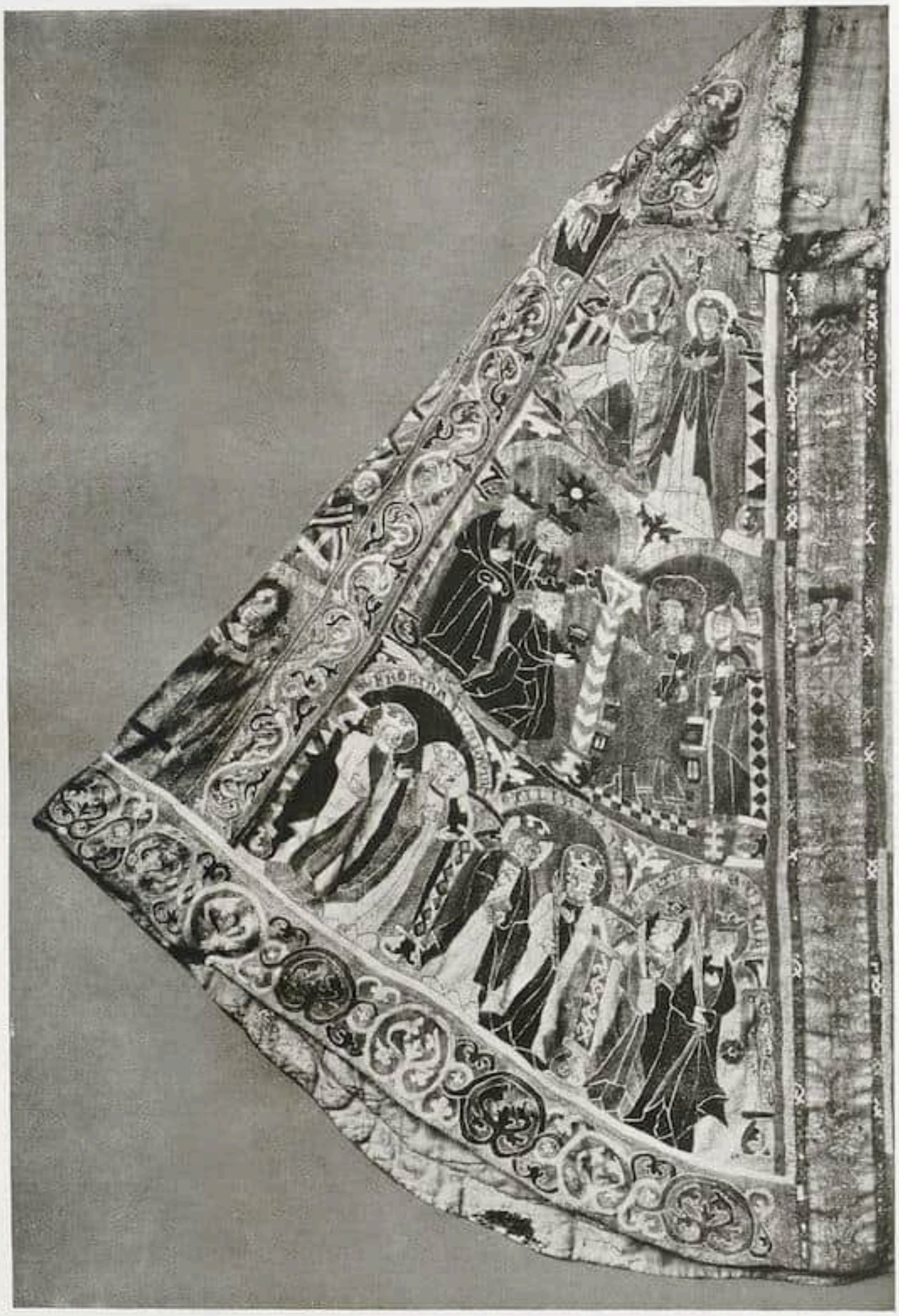
★

ERFURTER MITTELALTERLICHE TEXTILIEN

In einer bemerkenswerten Ausstellung, die alle Räume des Erfurter Museums und den Kunstverein umfaßt, verbindet Dr. Kunze Erfurter Museumsbesitz mit Leihgaben aus Kirchen, Klöstern, Privatsammlungen und auswärtigen Museen zu dem Bilde »eines Jahrtausends Erfurter Kultur«; strengste Geschlossenheit ist durch die sichere Auswahl des Wertvollsten und Prägnantesten erreicht. Die wenigen (sonst nicht zugänglichen) mittelalterlichen Textilarbeiten, die innerhalb der Ausstellung einen verhältnismäßig kleinen Raum einnehmen, sind um so beachtenswerter, weil sie als gestickte Bilder, als Vertreter fehlender wirklicher Gemälde, Lücken in der Geschichte der Erfurter Malerei ausfüllen. Die Herkunft der Stickereien aus Erfurter Nonnen-Klöstern, gelegentlich auch der Zusammenhang mit der heimischen Plastik machen die gemeinsame Erfurter Provenienz wahrscheinlich.

Eine Leinenstickerei (mit Leinengarn auf Wolle) — gekrönte Frauen und Falknerpaare zwischen Rankenwerk — die aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt, hat in ihrer gleichmäßigen, fortlaufenden Flächenüberspinnung noch Verwandtschaft mit der Tendenz zur kontinuierlichen Koordination, in dem hohen Bedeutungswert des Ornamentes noch etwas von der Gleichordnung von Figur und Ornament im gleichmäßig bewegten Fries der romanischen Zeit. Die vollgestickte Figur wirkt als Körperhaftes, dessen Profil als Körpergrenze innerhalb der in Wahrheit »textilen« Ornamentik entscheidend ist.

Eine prachtvolle (an einigen Stellen nachträglich überarbeitete) Kasel dürfte, obgleich ihr ältere Vorbilder zugrunde liegen, nicht vor dem Anfang des 14. Jahrhunderts entstanden sein. In Arkaden sind disputierende Heilige und Szenen aus dem Leben Christi und Mariae dargestellt. An die Stelle der diffus und gleichmäßig über die Fläche verteilten Bildelemente sind in sich geschlossene und umrahmte Bildfelder als ruhende und auf sich sammelnde Zentren getreten, Bilder, deren strenge Tektonik der Tektonik entspricht, mit der jedes Feld sinnvoll in den Bau der ganzen Kasel eingefügt ist. Die Farben, die einen außerordentlich



Kasel, Teilansicht

Anfang des 14. Jahrhunderts

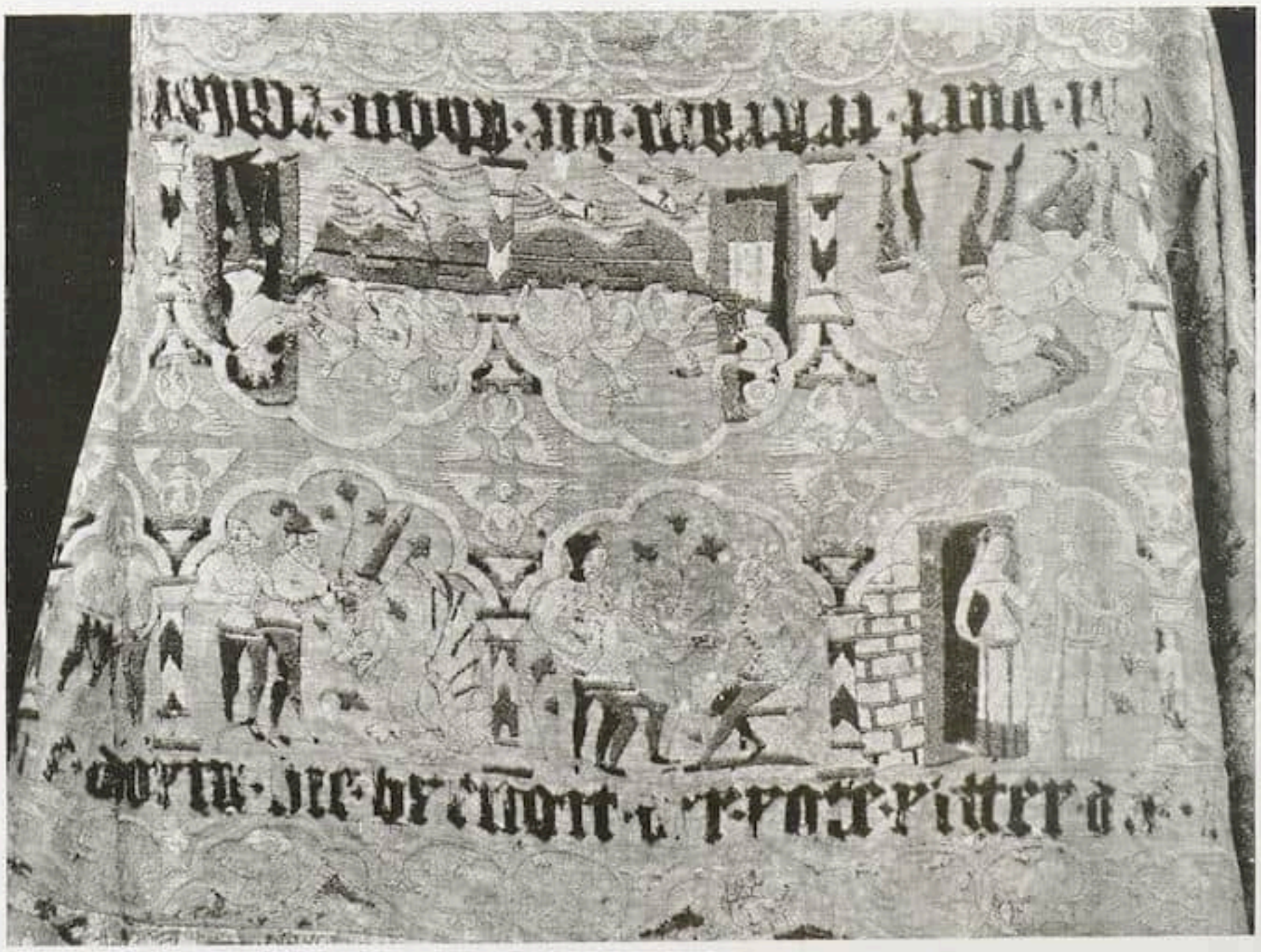
schönen Klang geben, sind oliv-grün, gelb-braun und rot. Dadurch, daß die Stiche den ganzen Grund überziehen, treten trotz der klaren farbigen Differenzierung der Körper von der Grundfläche die Figuren nicht als plastisch wirksame, raumhaltige Körper heraus. Die parallelen, ineinander greifenden Stiche laufen so schräg, daß ihre Scheitel Linien bilden, die fischgrätenartig von gedachten senkrechten Linien ausgehen, so daß also die ganze Bildfläche, Hintergrund und Figuren, von einem weder farbig noch als bestimmte Form in Erscheinung tretenden Muster, das durch die Stichlage erzeugt wird, überzogen ist; dieses gleichmäßige, unauffällige Netz bindet Figur und Grund in eine allem Dargestellten übergeordnete Flächigkeit und rückt alle Bildteile in unreale Ferne.

Auf einer Altardecke (Leinengarn und Seide auf Leinen) — eine Marienkrönung zwischen Evangelisten-Symbolen und Marterszenen — aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist durch lokkere Stichmuster, die die Körperflächen ausfüllen, das Stoffliche in einen flüchtigeren Zustand entrückt und in eine gleichsam ideale Sphäre gehoben. An die Stelle der gleichmäßigen, teppichhaften Überspinnung des Ganzen (wie in dem

Stück vom Ende des 13. Jahrhunderts), deren Einzelteile schwer und substanziell waren, ist die Wirksamkeit gegeneinander abgewogener großer, geschlossener Massenkomplexe getreten, deren Stofflichkeit durch die lockeren Stichmuster fast aufgelöst ist; sie schweben in hellen Farben, die jetzt zu weiß verblichen sind, mit dünner dunkeler Umrahmung in wirklich trecentohafter Zartheit auf dem freigelassenen Stoffgrund (der dem Goldgrund der Gemälde entspricht). Die eigentliche Stickkunst ist in den Füllmustern, auf die allein sie sich beschränkt, außerordentlich fein und, indem das Eigentlich-Textile die Souveränität über die gesamte Fläche aufgibt und sich auf die Ausfüllung der mit dem Textilen an sich nicht wesensverbundenen Vorzeichnungen beschränkt, wird es so minutiös und in den feinen Mustern so selbstherrlich, daß der Charakter des Bildhaften ganz verloren gegangen wäre, wenn nicht eben diese wesentliche Spaltung in Vorzeichnen und Sticken eingetreten wäre.

Im »Tristan-Teppich« — eine Reihe von Szenen aus der Tristan-Sage) in Leinengarn und Wolle auf Leinen) — stehen auf dem freigelassenen Grund die bewegten Figuren in der vollen plastischen Kraft der Zeit von 1360/70. Die Stichmusterung auf den figürlichen Teilen hebt, da sie stark erhaben ist, deren Plastizität noch heraus. Die leichte Beweglichkeit und die ausfahrenden spitzen Umrisse haben die strenge Geschlossenheit der großen Massenkomplexe gelockert, die modische Zierlichkeit hat die Hierarchie in epische Anschaulichkeit aufgelöst. Durch die verschiedenen Materialien werden die stofflichen Eigenheiten (so z. B. die lockeren Baumkronen durch Wolle) charakterisiert. Das letzte Stück aus der Reihe, der Magdalenenteppich (Wollstickerei) stellt in qualitativ nicht ganz gleichwertigen Feldern (auf die prachtvollen ersten folgen starrere, unfreie) Szenen aus dem Leben der Magdalena dar. Die freie Beherrschung des Tiefenraumes, in den die Figuren ganz eingebunden sind, und die Bedeutung der landschaftlichen Elemente in den Bildern verbieten die Entstehungszeit des Teppichs vor 1480 anzunehmen trotz der altertümlichen, oft an Plastik von 1450 erinnernden Faltenformationen. Die Stiche greifen einfach ineinander; sie malen gleichsam Bilder aus Garn, d. h. der spezifische Charakter der Stickerei ist nach Möglichkeit verlöscht, Feinheiten und Eigenwilligkeiten der speziellen Technik sind aufgegeben zugunsten des bildhaften Eindrucks, der die Ähnlichkeit mit der Malerei erstrebt. Das haarige Wollgarn trägt dazu bei, die Relieflinien der einzelnen Stiche zu verdecken und den Zusammenschluß zum Bildmäßigen: einer lückenlosen Projizierung des gesamten Sichtbaren von Raum und Figur — ja jene sozusagen im Sfumato — darzustellen.

M. Rudolph



Tristanteppich. Teilansicht 1360—70

Dora Gordine Kopf aus Guadeloupe. Bronze
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

RUNDSCHAU

DIE NEUGESTALTUNG DES LUXEMBOURG-MUSEUM

Nach einer tiefgreifenden Umgestaltung hat das Luxembourg-Museum nach längerer Pause seine Tore wieder geöffnet. Als dies Museum im Jahre 1818 aus Staatsmitteln gegründet wurde, war es eine der fortschrittlichsten Sammlungen zeitgenössischer Kunst. Die größten Künstler ihrer Zeit hatten hier ihre bedeutendsten Werke ausgestellt: David, Prud'hon, Gérard, Guérin, Girodet, Léopold-Robert und Sigalon waren die markantesten Erscheinungen der Gründungszeit; die Erwerbung ihrer Bilder zeugte von einem tiefgreifenden Kunstverständnis und einer großherzigen Gesinnung der Museumsleitung. Hier wurden die verdienstvollsten lebenden Künstler der Kritik des großen Publikums unterworfen und ihrem wahren Werte nach beurteilt. Spätestens zehn Jahre nach ihrem Tode gingen sie dann ein in die Gefilde der ewigen Seligkeit — in den großen Meistersaal der französischen Schule im Louvre.

Seit 110 Jahren wurde diese Verfügung mehr oder weniger streng gehandhabt. In verschiedenen Abständen wanderten jeweils die besten Werke in den Louvre. So hatte man in den Jahren 1833, 1851, 1854, 1874, 1879, 1883 und zuletzt im Jahre 1903 große Veränderungen vorgenommen. Seitdem hatte aber die Kunstverwaltung des Staates gezögert und niemals wieder eine größere Neuordnung unternommen. Die alten Meister blieben weiterhin im Luxembourg und versperrten den zeitgenössischen Künstlern die ihnen zukommenden Räume. Am 3. Januar 1929 begann man endlich nach jahrzehntelanger Untätigkeit, die ursprünglichen Verfügungen wieder durchzuführen und das Museum von Grund auf neu zu gestalten. Ein Ensemble von 100 Bildern wurde aus dem Luxembourg entfernt. Die meisten Künstler, die jetzt in den Louvre überführt wurden, hatten ihren 10. Todestag — mit dem sie nach den Bestimmungen in die Geschichte und die Unsterblichkeit eingehen — schon lange hinter sich. So sind z. B. Bazille seit 59 Jahren, Manet seit 46 Jahren, Caillebotte seit 23 Jahren tot. Sisley starb vor 30 Jahren, Gauguin und Pissarro vor 26 Jahren, Degas vor 12 Jahren und Renoir vor nahezu 6 Jahren; nur Claude Monet hatte bis vor zwei Jahren alle seine Zeitgenossen überlebt. Diese wahrlich Unsterblichen haben jetzt die

Säle des Luxembourg zum größten Teil verlassen; nur einige Bilder wurden als Zeugen vergangener Größe zurückbehalten, um den Zusammenhang mit der älteren Schule aufzuweisen.

Die wichtigste Frage der Museumsverwaltung war nun die Ergänzung der Lücken. Was heute an ihre Stelle kam, ist eine totgeborene Kunst, Akademismus, alte Sachlichkeit, Postkartenmalerei, Stil des Grand-Salon und leblose Dekoration. 30 Jahre Neuerwerbungen des Staates reichten nicht hin, ein Museum zeitgenössischer Kunst zu schaffen, wie man es viel vollkommener im Ausland zu bilden vermochte. Alle Unterlassungssünden der staatlichen Kunstpolitik, die ganze Verkennung der wahren lebendigen Kunst, alle Verkalkungssymptome der »Sachverständigen« wurden plötzlich bloßgestellt. Die ursprüngliche Beschränkung der »Pariser Kunst« auf Meister französischer Staatsangehörigkeit hat heute ihre tiefere Bedeutung verloren. Warum soll dem Spanier Picasso, warum den Italienern Chirico und Modigliani, dem Russen Chagall, dem Schweden Grünewald und dem Polen Zak der Zutritt verweigert werden, während dem ehemaligen Holländer Van Dongen oder der ehemaligen Polin Mela Muter dank der zufälligen Erwerbung französischer Staatsbürgerschaft die Pforten offen stehen. Paris ist heute nur noch der Brennpunkt aller künstlerischen Kräfte, nicht aber die Quelle, die aus innerem Reichtum überströmt. Dies ist also ein Maßstab, der heute nicht mehr gültig ist und nicht mehr den wahren Charakter der »Pariser Schule« umfaßt. Im Vorwort des Katalogs steht verheißungsvoll, daß der Luxembourg einen unparteiischen Querschnitt durch die zeitgenössische französische Kunst durch eine reiche Auswahl aller Richtungen bieten soll. Trotzdem sind zahlreiche Künstler der jüngeren Generation überhaupt nicht oder nur unvollkommen vertreten. Der Katalog verrät uns bereits die Verteilung der wesentlichen Akzente. Das Register zeigt nicht weniger als 14 Bilder von Charles Cottet, 7 Albert-Besnard, 6 Carrières, je 5 Bilder von Ernest Laurent, Henri Martin und Maurice Denis, je 4 Werke von J.-E. Blanche und Bonnard, — aber dagegen nur einen Braque, einen Dufy, einen Rousseau, zwei Henri-Matisse, zwei Laprade, zwei Marie Laurencin, drei Segonzac, Dufresne und Derain, die dazu meist als Schenkungen oder »Leihgaben« aus Privatbesitz zur Ergänzung des Staatsbesitzes herangezogen wurden. Fürwahr eine traurige Bilanz.

Die Hängung ist höchst unvorteilhaft. Die Bilder erdrücken sich gegenseitig und schmälern sich in ihrer Wirkung. Dazu sind die Werke der einzelnen Künstler, die ihre Entwicklung verdeutlichen könnten, auf verschiedene Wände oder gar Säle verteilt. Um in die beiden kleinen Säle mit den Werken der Avant-Garde-Künstler zu kommen, muß man die ganze Reihe der übrigen Räume durchschreiten.

Die Eingangshalle mit ihrem versteinerten, undurchdringlichen, geschmacklosesten Urwald der Skulpturen wurde noch durch einen »Bären« von Pompon bereichert, der in seiner harmonischen Wirkung in seltsamstem Kontrast zu den ihn umgebenden Rodins und der ganzen älteren akademischen Aktkultur steht.

Dieser Versuch einer Neugestaltung des Luxembourg hat neuerdings bewiesen, wieviel Frankreich auf dem Gebiet der Museumstechnik und der Kunstverwaltung noch zu lernen hat. F. N.

*

MÜNCHNER KUNST VOR 100 JAHREN

Die Staatliche Graphische Sammlung hat in ihren Ausstellungsräumen in der Neuen Pinakothek vor kurzem zwei neue Ausstellungen eröffnet, denen man eine lebhafte Anteilnahme aus weiten Kreisen der kunstsinnigen Bevölkerung wünschen möchte.

Die eine der beiden Ausstellungen vereinigt unter dem Titel »Münchner Kunst vor 100 Jahren« eine große Anzahl von Aquarellen und Handzeichnungen der Münchner Schule aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, figürliche und landschaftliche Motive von Wilhelm v. Kobell, G. Dillis, Dorner, Wagenbauer, L. v. Klenze, Struett, Hess, A. Adam, J. A. Klein und anderen. Die Höhepunkte der Ausstellung bilden die herrlichen landschaftlichen Blätter, die teils die engere und weitere Umgebung Münchens, teils schöne Punkte Italiens und Griechenlands schildern. Diese Landschaften, die vor 100 Jahren entstanden sind, muten seltsamerweise viel moderner, viel »sachlicher« an, als vieles, was uns heute als »dernier cri« vorgesetzt wird.

Neben dieser erfrischenden Idylle, die der Saal mit den Münchner Aquarellen und Zeichnungen vermittelt, wirkt die zweite Ausstellung der Graphischen Sammlung ernst und nachdenklich. Sie umfaßt »Graphische Kostbarkeiten aus dem ausgehenden Mittelalter«, Holzschnitt- und Kupferstichinkunabeln, die zu den wertvollsten Bestandteilen des Münchner Kupferstichkabinetts gehören. Was in diesem Saal vornehmlich auffällt, das ist die durchwegs hervorragende Qualität der ausgelegten Drucke. In gleicher Reichhaltigkeit sind Proben der Holzschnitt- und Kupferstichkunst des 15. Jahrhunderts ausgestellt. Die zum größeren Teil altkolorierten Holzschnitte verteilen sich auf die oberrheinische, schwäbische, bayrische, südwestdeutsche und die niederländische Schule. Dazu kommen die schönen Blätter des Nürnberger Meisters Michael Wolgemut. Lieblich, und durch die Musikalität ihrer rhythmischen Auffassung unserem heutigen Empfinden besonders nahestehend, sind die köstlichen Blätter aus der Zeit des sogenannten weichen Stils. Die zur Schau gestellten Kupferstiche verteilen sich auf die besten frühen Meister dieser Kunst. H. W.

Hans Baldung-Grien

Original-Kreidezeichnung mit grüner Tusche

Aus der Versteigerung der Sammlung eines westdeutschen Schlosses im November 1929
bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15

Jan Tschichold

Filmplakat

Zur Münchner Internationalen Plakat-Ausstellung

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Dora Gordine / Fritz Kronenberg / Paul Strecker / Erich Brill / Lasko / v. Radecki / J. E. Laboureur / Piper-Drucke

Die Galerie Flechtheim stellt die Pariser Russin Dora Gordine mit mehreren Bronzen vor. Köpfe, zumeist nichteuropäischer Rassetypen, recht als Rundmasse konzipiert und in ihrem besonderen Zuschnitt und Inkarnat aus dem gewölbten Volumen heraus geformt, stellen eine bemerkenswerte plastische Begabung ebenso außer Zweifel wie in seiner sehnigen Straffung ein männlicher Torso. Die Gefahr ethnographischer Typisierung ist durch individuelle Ausdrucksakzente gebannt, so vor allem durch Feinheiten der Mundbildung. Unbefriedigender die Behandlung der Oberfläche, die kalikoartig geriefelt und dann wenig angenehm erscheint oder zu drastisch patiniert wird.

Ferner zeigt Flechtheim Gemälde von zwei jungen Deutschen, die mit mehr Geschmack als Eigenwillen die Anregungen etwa Braques verwerten. Zumal die nicht undelikaten Formarrangements von Fritz Kronenberg begnügen sich darin, während Paul Strecker sowohl in antikisierenden Figurendarstellungen wie in höchst apart geflochtenen Tier- oder Landschaftskompositionen immerhin eine persönliche Note findet, nicht zuletzt durch sgraffittoartige Innenkonturierungen, welche die Fläche elegant aufsplittern.

Schlaffe, klanglose Malerei, die weder die räum-

liche noch die farbige Erscheinung sauber bewältigt, geschweige denn selbständig begreift, die auch motivisch keinen Schritt über das Allzugewohnte hinaus tut, bekommt man in der Kunsthandlung V. Hartberg von Erich Brill aus Hamburg zu sehen. Der Ostpreuße Lasko, Schüler Degners, wird von der Kunstkammer M. Wasservogel schon mit begründeterem Anspruch präsentiert. Sein kräftiger Impressionismus verschmiert sich ein wenig und findet sich bei allem Gehalt an Luft, Sonne und Farbe nicht zu Umwertungen durch. Immerhin können seine Pastelle im Strichgefunkel aufsprühen, zeigt sich seine Malerei in den glücklichsten Fällen von Corinth befruchtet. Ansätze, den Bezirk des Üblichen zu durchbrechen, wird man auch hier vermissen. In der Galerie J. Casper erschreckt krasses Gestümper von Erwin Hefter, der sich für eine Synthese aus Dürer und Dix hält, — setzt die Treffkraft und technisch mannigfache Prägnanz der Porträtzeichnungen S. v. Radeckis um so mehr in Erstaunen, als es sich um die ersten Arbeiten eines Autodidakten handelt. Eine natürliche Virtuosität der physiognomischen Erfassung wird sichtbar, noch ohne persönliche Handschrift, doch gespannt und eindringlich in ihrem Objektivismus.

Die Moderne Galerie Wertheim erfreut mit einer Auswahl der nadelfein radierten Blätter Jean Emile Laboureurs, durchsichtigen, schlanken Zeichnungen von einem gewissen hölzernen Chic, deren elegante Kurvatur kokette Geometrismen durchsetzen. Fischer, Verkäuferinnen, Matrosen, Landmädchen sind mit idyllischem Frohsinn und weltmännischem Esprit reizvollsteif aufs Papier geplättet, mal auch eine nette Landschaft, ein paar Kunstblumen. Der leichte Schliff, die stilistische Unfehlbarkeit des Lineaments verleihen poetischen Liebenswürdigkeiten ein besonderes ästhetisches Cachet.

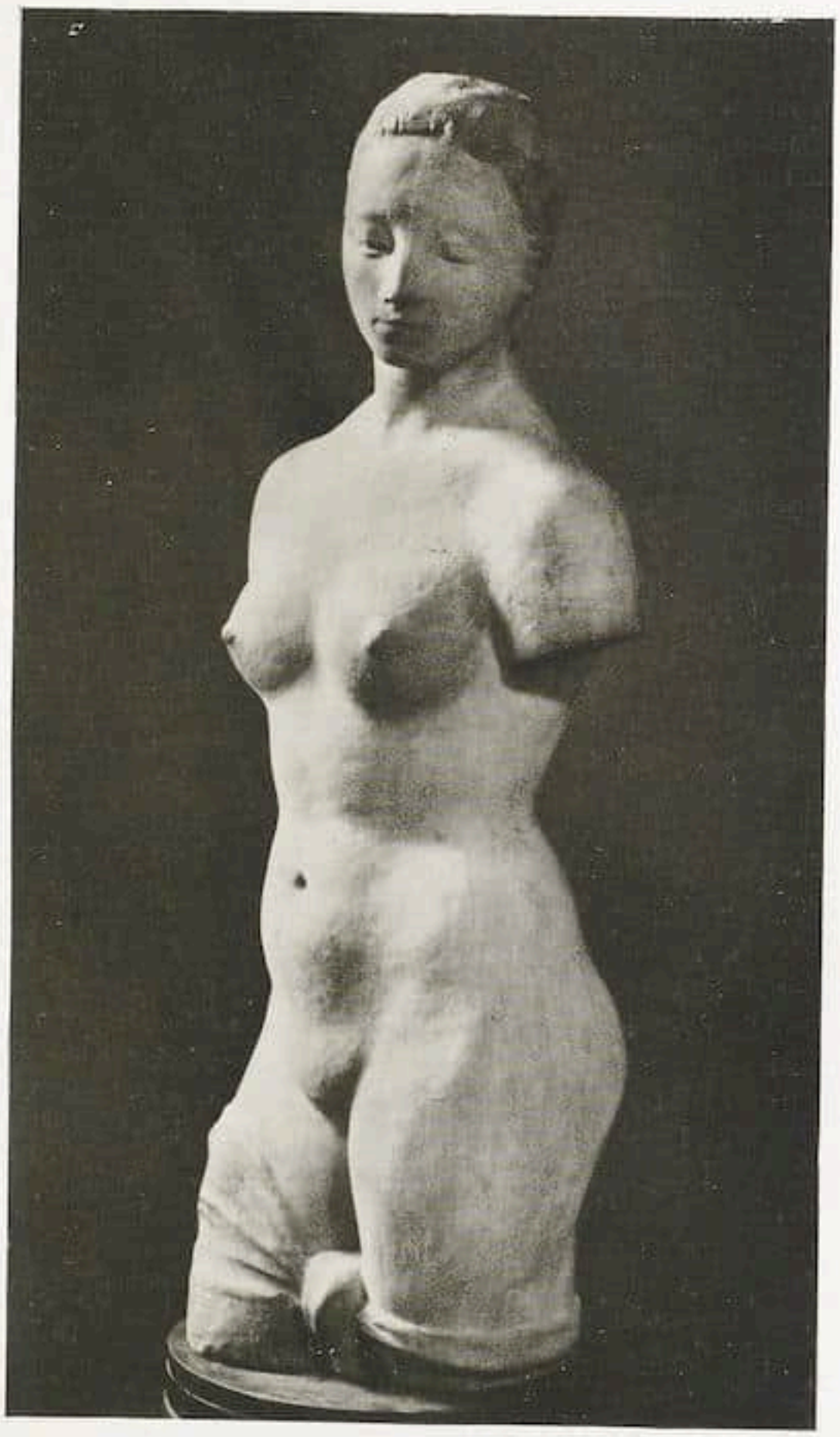
Den hervorragenden Faksimile-Drucken des Verlages Piper & Co. ist die gesamte Sezession eingeräumt. Die unvergleichliche Reproduktionsleistung wird kaum bestritten werden, doch haben sich in letzter Zeit manche Stimmen von Geltung (z. B. Sauerlandt!) gegen das Faksimilieren von Kunstwerken überhaupt erhoben, und die Frage der Bildreproduktion ist wohl die eigentlich brennende des kunstverantwortlichen Zeitdenkens. Als Beitrag zu dieser Diskussion kommt der Vorführung besondere aktuelle Bedeutung zu, ganz abgesehen von dem Anschauungserlebnis, das diese von der Antike (Freskenübertragungen) bis zur Gegenwart führende Reihe von Wiedergaben bietet. Wennschon unbegreiflich bleibt, daß sich bei einem kürzlich veranstalteten Experiment unmittelbaren Vergleichs selbst erfahrene Kenner nicht immer richtig zwischen Original und Reproduktion entscheiden konnten, ist diesen Drucken das erdenkliche technische Gelingen zuzugestehen. Aber vielleicht kommt es nicht einmal so sehr auf absolut täuschende Wiedergabe an als auf eine möglichst breite Realisierung des Grundsatzes, daß ein wichtiges und wertvolles Bild geradezu für die Reproduktion da ist und in ihr erst seine Bestimmung erfüllt. Ich glaube, nur die Reproduktion, freilich eine, die das in Pfennigen kostet, was Pipers Blätter in Mark, rettet die Kunst aus Vereinsamung und Erkalten.

Wolfradt

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

In der »Graphischen Sammlung« (Neue Pinakothek) »Münchener Kunst vor hundert Jahren«. Lieblicher Rückblick in Gefilde von stiller Strenge: W. von Kobell, Wagenbauer, Dillis, Klenze, die Heß, die Adam, J. A. Klein, Dorner, Quaglio, Struet, Warnberger usw. Alles mehr inhaltlich als etwa nach zeitgeschichtlich wichtigen Verwandtschaften geordnet. Also die für einen Flügel moderner Kunst innere Aktualität weniger herausarbeitend, als solche Ausstellung vermöchte. Bei Franke (Graphisches Kabinett J. B. Neumann) zweiter Teil der reizvollen Schau »von Ingres bis Picasso«, auf welche schon verwiesen wurde. — In Neuer Pinakothek die große Feuerbach-Ausstellung, Ehrungen von seiten Nürnbergs und Karlsruhes (ebenfalls zum 100. Geburtstag) weit übertreffend an Umfang (etwa 130 Gemälde, über 150 Zeichnungen). Bedeutsamer Rückblick auf diesen im Bürgertum heute eher über- als unterschätzten Meister. Neue Reinheit der Form wird aber schwerlich, wie der Katalogtext Dörnhöffers glaubt, von hierher kommen. Härter, strenger wird sie aussehen. Wieviel 19. Jahrhundert (d. h. edle Pose, Apathie und Theater) in vielen Bildern, so vornehm auch ihre Gesamthaltung anmutet! Verdienstlich die geschichtliche Einstellung in den Zusammenhang von Klassizisten der ersten Jahrhunderthälfte, deren Formengut Feuerbach mit dem Substanzgenuß des neuen, geadelten Naturalismus zu verbinden suchte (worin wohl seine historische Mission bestand). In reiner Landschaft entweicht er am fruchtbarsten dem vornehmen Bildungsgut. — In der Neuen Galerie (Residenzstraße) Malereien von Hans Blum, der durch seinen »Leibl« (Geschützgießer Stadelmann) Berühmtheit wurde. Herrliches Bild, nur etwas polierter in der Bildhaut, klassisches Beispiel für frühe Höchstleistung eines Talentes unter nächstem Einfluß eines Großen. Sonst alle Arbeiten harmloser, wenn auch oft von wirklicher Haltung. — Bei den Juryfreien Hansl Bock mit frischen, aber nicht immer sparsamen und konzentrierten Malereien. Wichtiger Jos. Scharl mit starken, von van Gogh kommenden, farbig aber eigenen Arbeiten sozialkritischen Einschlags. Hier eine Kraft, die München (das haushälterisch mit seinen Talenten sein sollte) von nun an mehr beachten muß. — Wichtigstes Ereignis in München diesmal die internationale Plakatschau. Wichtigstes Thema, weil wir von solchen

Eindrücken nicht nur in Galerien, sondern überall umgeben sind, zweitens weil sie auf alle Menschen einhämmern, nicht bloß in die Mappen einiger Ästheten gelangen, drittens, weil alles hier in soziologischen und wirtschaftlichen Geschehnissen verfugt ist, also nur diese Kunst heute nicht in der Luft schwebt. Von Deutschen machten vor allem Tschichold (in dem München einen Gestalter ersten, europäischen Ranges besitzt), sodann etwa Fuß, Ibe und die anonymen Kathreiner Plakate Eindruck. Aber es fehlten Burchartz, Dexel, Moltzahn u. a. Somit der Vorstoßtrupp der Entwicklung zu dünn vertreten. Warum außerdem nur große Plakate zeigen? Warum fehlten etwa die kleineren, guten Ullsteinplakate? Warum vor allem bloße Schriftplakate, welche auszulassen so einseitig, als wenn man abstrakte Malerei nicht als Kunst rechnen wollte. Ungenügend auch die Schweiz, sowie Amerika vertreten. Bei der Tschechei fehlten Führer wie Teige und Sutnar. Prachtvoll in Frankreich Cassandre, schließlich Carbu, Loupot: In Rußland Brüder Sternberg und Sjenkin, aber Lissitzky, der edelste, wieder fehlend. Für England Tom Purvis gut, aber Mc Knight Kauffer wieder fehlend. Japan originell in seiner unbefangenen Rezeption von europäischem Kitsch bei raffinierter Form- und Farbstufung. — Kleiner Überblick über die wirkliche Avantgarde der Entwicklung bleibt als gesonderte Ausstellung nachzuholen. Würde gerade in München diese wichtigen Dinge beleben. Roh



W. Lehmbruck Weibliche Figur. Torso. Paris 1910
Aus der Oktober-Ausstellung im Kunstsalon Abels, Köln

WIENER AUSSTELLUNGEN

Der Wiener Kunstherbst hat mit einem verheißungsvollen Auftakt begonnen. Im Hagenbund die auch in Berlin gezeigte (und damals im »Cicerone« besprochene) Ausstellung russischer Ikonen, die Gedächtnisschau der Sezession, für F. Schmutzer im Künstlerhaus eine Ausstellung des ungarischen Bauernmalers Peter Benedek.

Das in der Sezession zur Schau gestellte Werk von Schmutzer, der, wohl der bedeutendste Bildnisgraphiker Österreichs, im Oktober des Vorjahres, erst 58 Jahre alt, verstarb, zeigt einen Künstler, der, wie wenige seiner Zunftgenossen, die Grenzen seiner Kunst richtig erkannte (woraus sich auch der Verzicht auf die Malerei zugunsten der Graphik ergab, kommt doch seine Palette nicht über eine unruhige Buntheit hinaus), dabei aber auch seine Fähigkeiten zu einer souveränen Beherrschung der Einzelform, vor allem aber der ihm zunächstliegenden Radiertechnik zu entwikkeln verstand. Lassen auch die großen Bildniskompositionen bisweilen die Bindung zwischen den einzelnen Gestalten und dieser mit dem Raum vermissen (Joachim-Quartett, Prof. Chrobak bei der Operation) — bei der Vorstandssitzung der J. G. Farbenindustrie in Ludwigshafen behilft sich Schmutzer mit dem Abendmahlschema Lionardos —, in der Erfassung des Individuums kommen ihm nur wenige unter den Graphikern seiner Generation nahe. Seine Bildnisse berühmter Musiker (Goldmark, Joachim, Leschetitzky, P. Casals, R. Strauß), Gelehrter und Schauspieler tragen deutlich den Stempel der ungewöhnlichen Persönlichkeit ihres Modells zur Schau. —

Bauer, Autodidakt (dies wohl im weiteren Sinn genommen), ist Benedek ein Lyriker von allgemeinerer Prägung. Ein Lyriker, und als solcher denn auch weniger Porträtist (wenngleich ihm manch ein-

dringlicher Kopf glückt), als Schilderer dörfischer Zuständlichkeiten. Erstaunlich seine Beobachtungsgabe, die Großzügigkeit in der Erfassung des Bildobjektes bei liebevoller Durchbildung der Einzelheiten, die Vielgestaltigkeit und Selbstverständlichkeit der Raumdarstellung, in der die Monumentalität der Wirkung mit einfachsten Mitteln erzielt wird. So in der ganz altmeisterlich wirkenden nüchternen Sachlichkeit des Kircheninnern durch die Vertikale der zwei Stützen, die dem Bild eine eigene weihevolle Note gibt; oder etwa in dem Dorfbild, das durch die drei Bäume am Rande des Tümpels zusammengefaßt und gegliedert wird. Mit welch unnachahmlicher Sicherheit ist nicht die vielfach verschränkte Gestalt der ihre Füße waschenden Frau in den Raum gesetzt, mit dem Akkord von gedämpftem Rot (in der Bettdecke), Smaragdgrün (in der Jacke) und warmem Grau (Schoß) eines der farbig wirkungsvollsten Bilder. Es ist eine Kunst, die zweifellos durch Anschauung gereift ist, die aber gleichwohl, besonders in dem »Hochzeitszug«, eine gewisse urtümliche Naivität besitzt, die bisweilen, und so gerade in dem letztgenannten Bild, etwas an den Zollwächter Rousseau erinnert. Poglayen-Neuwall

MARÉES-ZEICHNUNGEN

Im Oktober findet im Städtischen Museum Elberfeld eine Ausstellung von Handzeichnungen von Hans von Marées statt. Sie umfaßt rund 80 Blätter aus allen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung. Das außerordentlich wertvolle Material, das in solcher Geschlossenheit zum ersten Male in Elberfeld gezeigt wird, verdankt der Museums-Verein dem Entgegenkommen folgender Museen: Nationalgalerie Berlin, Graphische Sammlung und Staatsgemälde-Sammlung München, Städtische Kunstsammlung Düsseldorf, Wallraf-Richartz-Museum Köln, Städtische Galerie Frankfurt a. M., Kunsthallen Hamburg und Bremen. Ferner haben zwei Privatsammler und die Galerie Abels in Köln die Ausstellung durch Leihgaben unterstützt.

Im gleichen Monat zeigt die Künstlervereinigung »Wupperkreis« im großen Ausstellungssaal die Arbeiten ihrer Mitglieder.

KÖLN

Der Kunstverein ehrt Käthe Kollwitz mit einer Gesamt-Ausstellung ihres graphischen Werkes, die, wohl schon anderwärts gezeigt, durch eine Anzahl unbekannter Handzeichnungen (meist Entwürfe für spätere graphische Blätter) und durch ein frühes Selbstporträt (Federzeichnung) glücklich vervollständigt ist.

Die Galerie Abels bringt die schon in London gezeigte Sintenis-Ausstellung.

Die Galerie Becker zeigt erstmalig eine Kollektiv-Ausstellung des Kölner Malers Franz Seiwert. Seine charakterstrenge und ernste Kunst ist ihren revolutionären Anfängen treu geblieben, in den Farben ist sie jetzt vielleicht feiner nuanciert, in der Komposition lebendiger. Gegenüber den rein abstrakten Arbeiten seiner ersten Schaffensjahre treten jetzt Gestaltungen sozialen Lebens (Diskussion, Feierabend, freudlose Gasse, Fahnenträger) mehr hervor. Doch handelt es sich dabei ausschließlich um den vom Einzelmenschlichen abgelösten Vorgang, das Individuum selbst wird zum Vertreter einer Schicht, dargestellt als holzpuppenhaft starrer Funktionär sozialer Zwänge. Durch diese Selbstbeschränkung, Verzicht auf inhaltlichen und formalen Reichtum erhält sein Werk eine Geschlossenheit, die etwas von der unerbittlichen Strenge, Klarheit und Gültigkeit mathematischer Formeln hat. Seiwert könnte der große politische Plakatkünstler sein, Freskomaler in großen Volksbauten, und er ist schon heute der beste und ernsthafteste Vertreter profaner Glasmalerei, für die die moderne Architektur ein großes Aufgabenfeld schaffen könnte.

Ernst Scheyer

LONDON

Paul Guillaume Gallery

Eine interessante Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen ist jetzt in London bei Paul Guillaume zu sehen. Das hervorragendste Werk ist ein Bild von Cézanne, elementar in den Farben, spontan in der Malweise. In scharfem Gegensatz dazu stehen zwei Frauenköpfe mit den unvermeidlichen schwarzen Kugelaugen von Marie Laurencin. Ein Frauenkopf von Derain, ebenso eine Landschaft von Utrillo und ein Früchtestilleben von Renoir fallen auf. Von den Zeichnungen sind drei Rötelstudien mit Frauenakten des Bildhauers Dobson, die ihn als Künstler ersten Ranges zeigen, drei charaktervolle Studien von Modigliani und ein Blumenstilleben von P. Nash besonders hervorzuheben. H. W.

PERSONALIA

In Pretzfeld in Oberfranken, wo er seit Jahren lebte, ist der Maler Curt Herrmann im 76. Lebensjahre gestorben. Der Künstler um die Jahrhundertwende eine der bekanntesten und geachtetsten Erscheinungen im Berliner Kunstleben, hat in unserer Malerei seinen Platz als der konsequente Vertreter des Neoimpressionismus. Und wenn es ihm auch nicht gelungen ist, mit dem Pinsel und mit der Feder dieser Richtung die führende Rolle zu gewinnen, die er für sie erstrebte, so zählen doch seine Schöpfungen zu den farbigsten und reinsten Äußerungen der über den Impressionismus hinausstrebenden Malerei.

Curt Herrmann gehörte zu den Begründern der Sezession, er leitete sie dann einige Zeit und war schließlich ihr Ehrenmitglied. Von den französischen Impressionisten und den anderen Künstlern, denen er sich verwandt fühlte, vereinigte Herr-

mann eine schöne Sammlung in seinem Berliner Hause. Da hingen Meisterwerke von Manet, Bonnard, Gauguin, van Gogh, Matisse, Liebermann. Auch mit der Feder ist Curt Herrmann für die Geltung der von ihm verfochtenen Anschauungen eingetreten, in seinem Buche »Der Kampf um den Stil«. Als der Künstler vor fünf Jahren seinen 70. Geburtstag feiern konnte, zeigte die Berliner Nationalgalerie sein Lebenswerk in einer großen Ausstellung. Und die Universität Marburg ernannte ihn damals zu ihrem Ehrendoktor. R.

Der bisherige Direktoralassistent des Fogg-Museum und Dozent an der Harvard Universität, Mr. Walter H. Siple, M. A., ist soeben zum Direktor des Art Museum in Cincinnati, Professor für Kunst an der Universität dieser Stadt und Kurator der berühmten Sammlung Charles P. Tafft, ernannt worden. Da der Stadt Cincinnati diese hervorragende Sammlung jüngst zugefallen und im Zusammenhang damit eine große Summe durch eine öffentliche Kollekte aufgebracht worden ist, um das gesamte Kunstleben Cincinnatis zu heben, so wird dieser wohlbekannte Gelehrte und energische Museumsmann in seinem neuen Wirkungskreis eine weite und segensreiche Tätigkeit zu entwickeln vermögen. Cincinnati wird nun einer der wichtigsten Kunstmittelpunkte des Mittwestens der Staaten werden, worauf es seiner Lage und Bedeutung nach schon längst einen Anspruch hat. Das Museum wird in drei neuen Flügeln die bedeutenden, ihm anvertrauten Sammlungen der Mrs. Mary Hanna, des Mr. Herbert G. French und der verstorbenen Mrs. Mary M. Emery beherbergen. F.

DJAGILEV

In einem Hotel am Lido verschied am 19. August Ssergej Pawlowitsch Djagilev (geb. 1872), der glänzend begabte russische Amateur und Kunstfreund.

Djagilev entstammte einer alten Adelsfamilie und kam 1890 aus dem fernen Perm als junger Student nach Petersburg, wo er sich dem Kreise des spätern Malers und Kunstschriftstellers Alexander N. Benois anschloß und schon nach einigen Jahren als Kunstsammler die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, als er nach einer ersten Auslandsreise Werke von Menzel, Liebermann, Lenbach, Israels, Puvis de Chavannes u. a. mitbrachte. Von noch bedeutenderer Wirkung für die moderne Kunstbewegung in Rußland waren dann die von Djagilev in der Nevahauptstadt arrangierten Ausstellungen »Englischer und deutscher Aquarellisten« (1897), »Skandinavischer« und schließlich 1898 »Russischer und Finnischer Künstler«, aus welcher letzterer Schau sich die Künstler-Genossenschaft »Mir Iskustwa« als Repräsentantin der russischen Moderne herausschälte. Unter der gleichen Spitzmarke (»Kunstwelt«) begann auch Djagilev, mit finanzieller Unterstützung der Fürstin Marie Tenischev, eine vortrefflich redigierte Kunstzeitschrift herauszugeben, welche bis 1904 existierte und den neuen Kunsttendenzen die Wege bahnte sowie in Wort und Bild über moderne europäische Kunst informierte. Die »Mir Iskustwa« wurde zugleich zum Sprungbrett für die buchgraphischen Talente eines Somoff, Bakst, A. Benois, E. Lanceray u. a., wie denn überhaupt dieser Zeitschrift in der Geschichte neuer russischer Kunst und Kultur ein Ehrenplatz gebührt.

Nach Eingang der »Mir Iskustwa« nahm Djagilev die große russische Porträtausstellung in Angriff, welche 1905 im Taurischen Palais in Petersburg in brillanter Aufmachung und nach einem sehr breit ausgearbeiteten Programm stattfand. Am Vorabend der ersten russischen Revolution war hier aus allen Teilen des weiten Reichs eine imposante, über 2000 Nummern zählende Bildnisgalerie zusammengebracht worden, welche die Haupt- und Nebenpersonen der russischen Vergangenheit seit Peter I. Revue passieren ließ. Es ist unendlich zu bedauern, daß die von Djagilev geplante große Publikation, welche den Bestand dieser einzigartigen Schau kunstwissenschaftlich zu registrieren und werten hatte, nicht verwirklicht werden konnte. Gleichzeitig war ein zweites, wie stets bei Djagilev großangelegtes Verlagswerk projektiert — eine Geschichte der Malerei des russischen Dix-huitième, von welcher aber nur der erste, prächtig ausgestattete Band, gewidmet dem Porträtisten D. G. Lewitzkij (1735—1822), zur Ausgabe gelangte.

Nach der Revolution von 1905 hielt es Djagilev nicht mehr in seiner Heimat und fortan bleibt Paris sein Betätigungsfeld. 1906 arrangierte er hier die erste moderne russische Kunstausstellung im Rahmen des Salon d'Automne; später ging er zum Theater über, für das er auch früher starkes Interesse hatte, und wurde Impresario der glänzenden russischen Opern- und vorwiegend Ballett-Stagioni, welche in der Vorkriegszeit solch rauschende Erfolge davontrugen und eine ganze Reihe russischer Theaterkünstler, mit Leon Bakst an der Spitze, berühmt machten. Trotzdem die Erfolge all dieser epochemachenden Inszenierungen mit den Jahren nachließen, setzte Djagilev sein Werk mit nie erschlaffender Intensivität bis zu seinem Lebensende fort. Immer neue dekorative Ideen und Probleme wurden realisiert, immer neue Künstler — u. a. solche Meister wie Picasso, Braque, die Laurencin — wurden herangezogen, und der Charmeur Djagilev verstand es stets, immer neue Mittel für seine geldverschlingende Stagioni aufzutreiben. Unabhängig vom Grade des Gelingens wirkten diese Vorstellungen des russischen Balletts in der Pariser Theaterwelt bis zuletzt stets als ein künstlerisches Ereignis ersten Ranges.

P. Ettinger

Michael von Munkáczy — Landschaft mit Wäscherinnen

Aus der Versteigerung Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts bei A. Wertheim Antiquitäten, Berlin, am 12. November 1929

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG BASNER

Die Sammlungen des bekannten Hauses Basner in Danzig-Zoppot werden Mitte November bei Lepke in Berlin versteigert. Es geht hier um einen höchst interessanten und bedeutsamen Verkauf. Die Sammlung Basner, die vor einigen Jahren durch Dr. Wichmann (Leipzig) publiziert worden ist (Kom.-Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig), enthält nämlich eine reiche Reihe der berühmten Danziger Möbel und eine Kollektion alten Silbers, wie es schon seit langem nicht auf dem Kunstmarkt war. In der Sammlung befinden sich aber auch Qualitäten der italienischen und niederländischen Malerei, ferner Bronzen der italienischen Renaissance mit Meisterarbeiten von Riccio, Alessandro Vittoria und anderen und eine gewählte Serie von Buchplastiken.

Ein ungewöhnlicher Bestand an alten Gemälden aus Privatbesitz gelangt am 29. Oktober bei Rud. Lepke zur Versteigerung. Zahlenmäßig überwiegen die Gemälde holländischer und flämischer Meister des 17. Jahrhunderts, unter denen sowohl die Figurenmaler wie die Landschaftsmaler gut vertreten sind. So findet man u. a. Arbeiten von Molenaer, Moucheron, L. de Vadder, Lingelbach, Heremans, Teniers, Stilleben von Weenix, Porträts von Sustermans, v. d. Helst, J. van Ceulen und ein großes Seestück von Simon de Vlieger. Von sonstigen Werken sind noch zu nennen: zwei vorzügliche Mädchenköpfe von Greuze, ein charakteristisches Stilleben von Rombouts und Adriaen von Utrecht, ferner eine vortreffliche Arbeit des Calandruci, ferner schöne Porträts von Moroni und eine Version des Prinzen Balthasar Carlos von Spanien von Velasquez. r

MEISTERWERKE DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Unter diesem Titel versteigert Wertheim am 12. November eine führende deutsche Sammlung mit Hauptwerken der Kunst des 19. Jahrhunderts, die von Hans Rosenhagen katalogisiert ist. Der prächtige Katalog gibt den größten Teil der Bilder in Lichtdrucken wieder, so daß auch der Fernerstehende an Hand dieses Katalogs eine ausgezeichnete Möglichkeit der Orientierung über die insgesamt 100 Nummern umfassende Sammlung eines rheinischen Kunstfreundes bekommt. Denn daß diese Kollektion am Rhein entstanden ist, beweist eine gewisse Vorliebe für die Düsseldorfer Malerei, die hier durch außerordentlich glückliche Arbeiten der beiden Achenbachs und von Eduard von Gebhardt vertreten ist. Auch Werke wie die von Vautier, Kröner, Schreuer, Clarenbach u. a. weisen nach dem Rhein, obwohl im ganzen gewertet der Schwerpunkt mehr auf dem Münchener Kunstleben liegt. So enthält die Sammlung einige der charakteristischsten Werke von Spitzweg, Porträts von Lenbach, Arbeiten von Karl Schuch und Wilhelm Trübner und ein Hauptwerk von Munkáczy, das ähnlich wie die Arbeiten von Makart, Gabriel von Max, Lenbach, Wilhelm von Diez und

Charles François Daubigny — Landschaft bei Pontoise

Aus der Versteigerung Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts bei A. Wertheim Antiquitäten, Berlin, am 12. November 1929

Zügel durchaus dem süddeutschen Kunstkreise zugehört. Im einzelnen seien noch besonders namhaft gemacht eine charakteristische Landschaft in Pontoise von Daubigny, ein typischer Defregger »Naturforscher auf der Alm«, drei Arbeiten von Gotthard Kuehl und ein Zyklus von Ludwig Knaus nach Motiven von Watteau, der ehemals als Wandschmuck im Knausschen Hause gedient hat. Seltsam vereinzelt und doch in diesem Zusammenhang doppelt ergreifend endlich eine jener seltenen Landschaften von Max Klinger aus dem Jahre 1879, auf die besonders aufmerksam gemacht sei. Der Charakter dieser Sammlung ist im ganzen durchaus einheitlich und man darf gespannt sein, wie der Berliner Markt im besonderen gerade diese Kollektion aufnehmen wird. B.

DIE SAMMLUNG MARC ROSENBERG

Am 4. November findet in Berlin die Versteigerung der berühmten Schmuck-Sammlung Marc Rosenberg durch die Firmen Hermann Ball und Paul Graupe statt.

Im engen Zusammenhang mit den Studien und Arbeiten Marc Rosenbergs — er ist der Verfasser grundlegender Werke über die Goldschmiedekunst — ist diese Sammlung entstanden, die eine erlesene Auswahl kunstgeschichtlich interessanter und künstlerisch hervorragender Schmuckstücke von der Antike bis zum Rokoko enthält. Durch etruskische, griechische, alexandrinische, byzantinische und indische Goldarbeiten wird die uralte Technik der Granulation veranschaulicht; so etwa durch eine etruskische Bogenfibel und vier Ohrgehänge mit schwebenden Adlern aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Auch der ägyptische Schmuck, der altpersische Stil (u. a. ein Armband und Ohrgehänge mit Widder- und Pferdeköpfen), der mykenische Stil (Halsband mit Nautilusmotiv), der griechisch-pontische, der hellenistische und spätantike Stil sind in prachtvollen Stücken vertreten. Besonders bemerkenswert sind ferner zwei goldene Scheibenfibeln, die eine oströmisch aus dem 6. Jahrhundert mit Almandinen, die andere karolingisch mit Einlagen aus antiken Glasstücken. Das Drahtemail, eine dem Filigran ähnliche Form des Zellenschmelzes, das namentlich im Osten Europas und im Orient blühte, ist durch ein Paar byzantinischer Ohrgehänge mit Brustbildern und den griechischen Namen der Besitzer vertreten, ferner durch einen Silbergürtel aus der Abteilung des orientalischen Volksschmucks und anderen, farbig sehr wirkungsvollen Stücken. Den transluziden Silberschmuck der Gotik zeigen kleine Emailbrustbildchen aus einer Serie von neun Silberscheiben, die zu einem italienischen Gürtelbeschlag der Zeit um 1400 gehörten.

Unmöglich, alle die in der Sammlung vertretenen Arten früher Goldschmiedekunst besonders zu nennen. Der von Otto von Falke gearbeitete Katalog weist unter den Bijouterien der Renaissance und des Barock, den Ringen und Amuletten, dem europäischen und orientalischen Volksschmuck, den Goldfunden aus Südamerika noch viele Seltenheiten und Spezialitäten auf. Erwähnt

sei nur noch die umfangreiche und hochinteressante Ring- und Knopfsammlung aus allen Zeiten und Ländern, die den Schluß des Kataloges bildet. Man darf mit Recht gerade dem Ergebnis dieser Auktion mit einiger Spannung entgegensehen, einmal, weil das behandelte Gebiet nicht alltäglich ist, mehr noch, weil solche Qualitäten zu den großen Seltenheiten am internationalen Markt gehören. g

Am 21. Oktober versteigert Paul Graupe eine umfangreiche Sammlung moderner Graphik, die neben Beiträgen aus anderem Besitz die Sammlung Kurt Kaufmann-Kassel zur Auflösung bringt. Unter den gut vertretenen deutschen Künstlern ragen vor allem Käthe Kollwitz und Max Liebermann hervor. Es ist dem Sammler gelungen, von Käthe Kollwitz neben einer Menge interessanter Zeichnungen, die zum Teil durch die Publikationen der letzten Jahre bekannt geworden sind, das ganze graphische Oeuvre bis auf die frühesten, nie in den Handel gelangten Blätter in auserlesenen schönen Abdrucken zu erwerben, darunter Zustands- und Probedrucke zu den meisten Blättern. — Von Liebermann sind ebenfalls die frühesten Arbeiten vorhanden, darunter Seltenheiten wie ein Zustandsdruck der »Polospieler« und die »Badenden Knaben bei Kösen«. — Gut vertreten sind ferner Corinth, Slevogt, Gaul, Nolde u. a. — Von Ausländern besonders interessant Griggs und ein seltenes Blatt von McBey; ferner Besnard, Beurdeley, Bracquemont, Corot, Daubigny, Derain, Haden, Jongkind, Legros, Leheutre, Maillol, Manet, Meryon, Millet, Picasso, Pissaro, Rodin, Whistler, Munch und Zorn. G.

Ende Oktober versteigert das neu gegründete Internationale Kunst- und Auktions-Haus G. m. b. H. in seinen geschmackvoll umgebauten Räumen das Inventar des Schlosses Hasenwinkel i. M. Dieses umfaßt u. a. gute Tapisseriemöbel, ferner französische Gemälde mit Darstellungen der Tänzerin Paiva in verschiedenen Rollen, die für den Fürsten Henkel Donnersmarck gemalt wurden. Die aus anderem Besitz zu versteigernden Tapisseriemöbel, Garnituren mit Aubisson-Bezügen und Gemälde alter und neuer Meister sind nicht weniger beachtlich. Unter den letzteren seien die beiden mythologischen Darstellungen des Pompeo Batoni und die beiden Porträts von J. H. Tischbein genannt. Von neueren Gemälden der schöne Trübner: »Das Heidelberger Schloß« und ein Bildnis des seltenen amerikanischen Malers William Chase. S.

GRAPHIK-VERSTEIGERUNGEN

Handzeichnungen und Kupferstiche alter Meister bei Hollstein & Puppel / Graphik und Handzeichnungen alter Meister bei C. G. Boerner in Leipzig

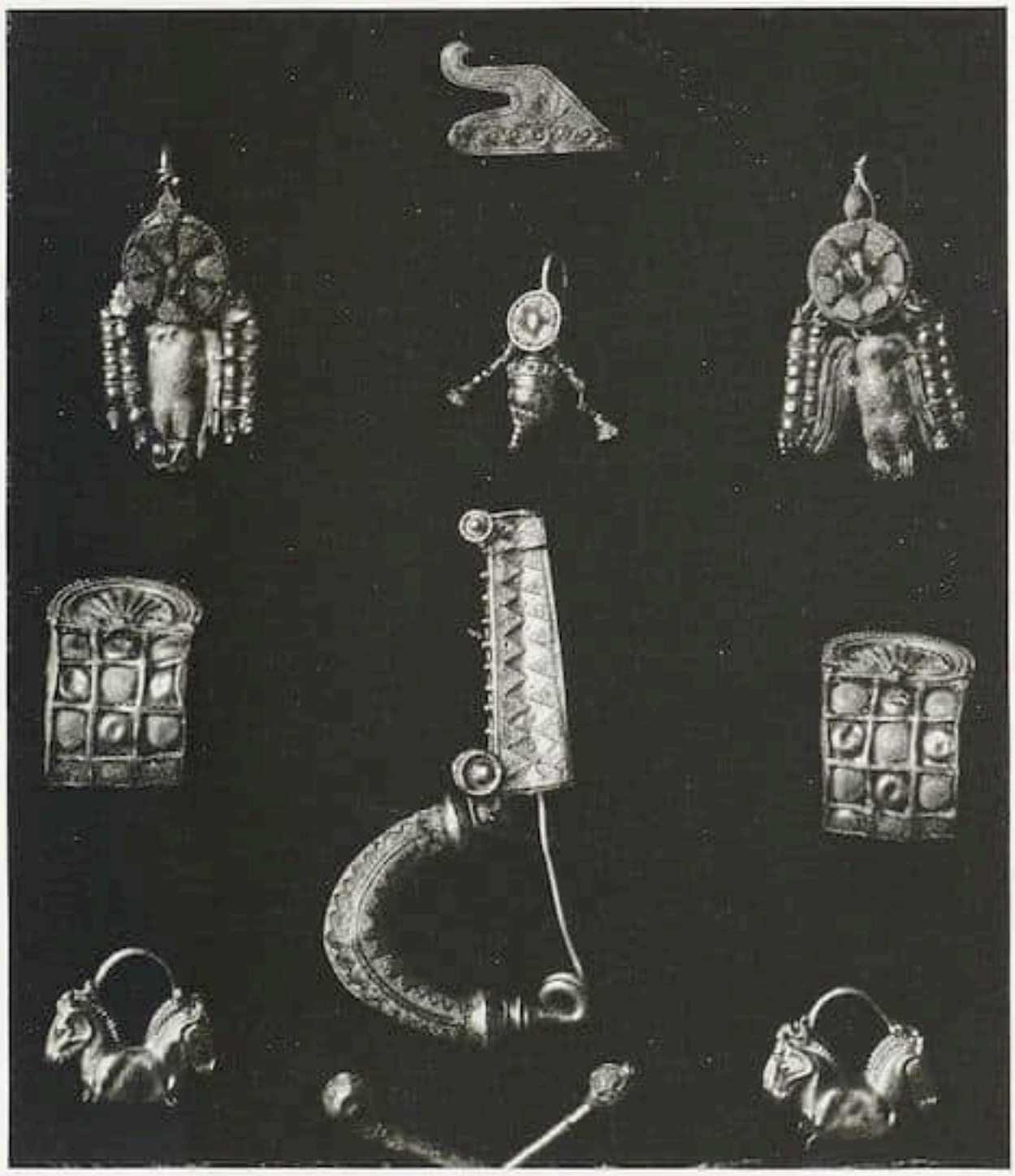
Eine besonders interessante und hochwertige Sammlung, die einem westdeutschen Schloß entstammt, kommt in den Tagen vom 31. Oktober bis 2. November in den schönen neuen Geschäftsräumen der Firma Hollstein und Puppel am Kurfürstendamm 220 zur Versteigerung. Unter diesen befindet sich als eine der größten Kostbarkeiten das Bildnis einer alten Frau von Hans Baldung Grien, das diesem Heft als Faksimile beigegeben ist. Von dem gleichen Meister gibt es noch eine »Fortuna« in Rotstift, leicht getuscht. Bedeutende Arbeiten kommen auch von Boucher unter den Hammer, insgesamt sechs Nummern, und zweifellos ist auch der Frauenkopf von Albrecht Dürer, der demjenigen im Londoner Printroom sehr ähnlich ist, eine nicht alltägliche Seltenheit, ähnlich wie die Porträtzeichnung einer Dame von Tizian, die ihrerseits zu Arbeiten von Veronese, Guercino u. a. überleitet. Besonders stark ist auch Jordaens mit ein paar Studien in mehreren Kreiden vertreten. Nicht zuletzt ist eine flotte Federzeichnung mit einem männlichen und weiblichen Akt von Rembrandt zu nennen, die vielleicht eine Vorstudie zu einem Bathseba-Bild ist. Koninck und A. von Ostade beschließen neben Pieter Brueghel, Mieris u. a. den Kreis der niederländisch-flämischen Kunst.

Die Kupferstich-Sammlung, die anschließend unter den Hammer kommt, besitzt Hauptwerke von Dürer, Rembrandt, Schongauer, die zu den größten Seltenheiten gehören und durch hohe Qualität auffallen. So gibt es eine komplette Kupferstich-Passion von Dürer von seltener Gleichmäßigkeit, ferner die sehr seltenen Einzelblätter »Christus am Kreuz« und die »Jungfrau mit Sternenkrone und Szepter«, die »Madonna unter dem Baume«, die »Madonna von zwei Engeln gekrönt«, die »Madonna mit der Birne«, der seltene »Antonius«, die »Melancholie« und der besonders kostbare »Ritter, Tod und Teufel«.

Eine ähnliche Höhe hat die Rembrandt-Sammlung, unter der die größte Perle wohl die »kleine Grablegung« sein dürfte. Dann sind unter den Landschaften zu nennen die Mühle, die Landschaften mit dem Zeichner und mit dem hohen Baum, das Hundertguldenblatt, und unter den Selbstbildnissen der zeichnende Künstler, ferner Rembrandt mit Federbarett, das kleine Selbstbildnis, von dem Rovinsky nur zwei Exemplare kannte. Die Rembrandtsche Bildnismalerei ist ebenso gut vertreten, wie die Folge der religiösen Darstellungen.

Eine große Seltenheit sind sodann die elf Blätter, die dem Werk Martin Schongauers zugehören. Hier gibt es die Geißelung und die Auferstehung in ganz frühen Abdrucken, ferner von den Madonnen die höchst seltene kleine Madonna B 27, von der nur noch etwa zwanzig Exemplare existieren, ebenso selten die hl. Barbara, der Hl. Christophorus und das Schweißtuch der Veronika und als Hauptblatt »Die große Kreuztragung«.

Ferner sind kostbare Blätter von Baldung Grien, Hirschvogel, Leyden, Meckenem und anderen vor-



Etruskischer Goldschmuck mit Granulation; unten zwei griechische Ohrgehänge

Aus der Sammlung Marc Rosenberg. Versteigerung bei Hermann Ball und Paul Graupe, Berlin, am 4. November

handen. — Der Katalog ist vortrefflich gearbeitet und reproduziert alle Hauptstücke auf 3¼ Tafeln.

G.

*

Wiederum wird ein alter deutscher Fürsten-Kunstbesitz aufgelöst. Die Firma C. G. Boerner in Leipzig hat die Versteigerung einer umfangreichen Kupferstich-Sammlung übertragen erhalten, die auf allen Gebieten alter graphischer Kunst vom 15. bis in das 19. Jahrhundert hinein ein überaus reiches Material und viele Kostbarkeiten alter Graphik enthält. Der umfangreiche Versteigerungskatalog bringt außerdem noch den zweiten Teil der Kupferstich-Sammlung des schon im Anfang des Jahrhunderts in Brüssel verstorbenen Architekten Alfred Kuhnen, deren erster Teil von C. G. Boerner im Jahre 1909 versteigert worden ist. Zahlreiche weitere in- und ausländische Beiträge gestalten die Herbstauktion bei C. G. Boerner wiederum zu einem bedeutenden Ereignis auf dem Kupferstichmarkt. Aus dem reich ausgestatteten Katalog seien ein paar besonders wichtige Blätter hervorgehoben. Die Abteilung der alten Meister, die ja die Hälfte des Kataloges einnimmt, bringt unter einem nicht allzu umfänglichen Dürer-Werk die Hauptblätter des Meisters, »Ritter, Tod und Teufel«, »Die Melancholie« und den »Hieronymus in der Zelle« in ungewöhnlich frühen Drucken, wie sie selbst bei C. G. Boerner selten ausgeboten worden sind. Das kostbarste Blatt unter den Dürer-Stichen ist ein »Hubertus« von allererster Qualität. Kaum ein Blatt befindet sich in der Serie, das nicht hohen Ansprüchen genügte. Unter den Holzschnitten sind serienweise Probedrucke der bekannten Holzschnitt-Folgen verzeichnet. Ein herrlicher Clair-obscur-Druck des Varnbühler-Porträts in Grün ist hier noch anzuführen. Die überraschendsten Kostbarkeiten finden sich ferner unter den Rembrandt-Radierungen, vor allem zwei Abdrucke der prachtvollen, großen, späten Kompositionen der »drei Kreuze«, nämlich ein früher Abdruck vor der vollständigen Überarbeitung, und ein vierter Zustand, in dem das ganze Bild zum Nachtstück umgearbeitet wurde, beide in dieser unübertrefflichen Quali-

François Boucher Zeichnung in Feder und Tusche
Aus der Versteigerung XLII bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15, am 31. Oktober bis 2. November

tät Seltenheiten allerersten Ranges. Aus dem 15. Jahrhundert findet sich diesmal nicht allzuviel Material, doch sind zwei kostbare Madonnenstiche Schongauers, eines der großen Ornamentblätter von Meckenem in erstklassigem Abdruck und eine prachtvolle Apostelfigur von Frans von Bocholt in unübertrefflichem Abdruck zu erwähnen. Das auffälligste Blatt dieser Gruppe ist eine »Geburt Christi« von Mair von Landshut, die nur in ganz wenigen Exemplaren existiert. Dieser Meister gab seinen Blättern farbige Tönung. Der vorliegende Abdruck ist in Grün ausgeführt. Es würde zu weit führen, die sonstigen zahlreichen Seltenheiten aller Meister zu besprechen, die dieser Katalog enthält. Die zweite Abteilung beschreibt eine Sammlung von englischen und französischen Kupferstichen und Farbendrucken des 18. Jahrhunderts, zumeist gleichfalls aus altem Fürstenbesitz und aus der Sammlung Kuhnen stammend. Auch hier wieder Kostbarkeiten ersten Ranges. Ein herrlicher Farbdruck der »Deux Baisers«, »Compliment« und »Bouquets« von Debucourt, eine wunderbare farbige Folge der »Cries of London« in frischen, breitrandigen Drucken von bester Qualität, Serien teils farbiger Blätter von Bonnet, Demarteau, Chardin usw., große seltene englische Schabkunst-Porträts und eine kleine Sammlung feiner englischer farbiger Sportblätter. Auch eine Sammlung von farbigen Ansichten des In- und Auslandes, besonders der Schweiz, sei noch angeführt. Endlich findet sich noch eine reiche Abteilung von französischen Original-Lithographien, darunter seltene Blätter von Daumier, und amüsante französische und deutsche Original-Radierungen des 18. und 19. Jahrhunderts. Den Schluß des Katalogs bildet eine wertvolle Bibliothek, die hauptsächlich zur alten Sammlung Kuhnen gehört und neben einigen frühen Holzschnitt-Werken hauptsächlich französische Werke des 18. Jahrhunderts umfaßt.

A. Dürer Kreidezeichnung. Weiß gehöht, auf grüngrundiertem Papier
Aus der Versteigerung XLII bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15, am 31. Oktober bis 2. November

Im Anschluß an die Kupferstichsammlung versteigert C. G. Boerner die Handzeichnungs-Sammlung des vor kurzem in Leipzig verstorbenen Mitbesitzer des Tauchnitz-Verlages, Dr. Curt Otto, der seit vielen Jahren ein bekannter Sammler der niederländischen Handzeichnungen des 17. Jahrhunderts war. Hier finden sich ausgezeichnete Blätter von allen großen Meistern dieser Zeit, von Rembrandt, Ostade und Ruisdael angefangen. Da die Sammlung unter reger Anteilnahme der großen wissenschaftlichen Autoritäten auf diesem Gebiet entstand, hat fast jede Zuweisung ihre Begründung. Für die Höhe der Qualität der kleinen Sammlung spricht auch, daß ein großer Teil der Blätter in bekannten Handzeichnungs-Publikationen des letzten Jahrzehnts Aufnahme gefunden hat.

DIE SAMMLUNG FRITZ AUGUST VON KAULBACH

Bei Hugo Helbing wird am 29./30. Oktober die Sammlung des verstorbenen Porträtisten versteigert. Das Vorwort zum Katalog schrieb August L. Mayer, der u.a. folgendes bemerkt:

Fritz August von Kaulbach, der berühmte Porträtmaler, wetteiferte auch als Sammler alter Kunst mit seinem großen Kollegen Franz von Lenbach. Jedoch besaß Kaulbachs Heim nicht die prunkvolle Aufmachung des Lenbachschen Palazzos, sondern wie jetzt noch zu erkennen ist, atmete das Haus eine stillere, aber nicht weniger tiefe Liebe zu schönen und kostbaren alten Dingen. Kaulbachs vielseitige Kunstinteressen offenbaren sich in der Mannigfaltigkeit der Objekte, der Sammelgebiete. Da sind zunächst einige sehr

Anton van Dyck Satyr. Bisterzeichnung
Versteigerung der Sammlung Dr. Curt Otto durch C. G. Boerner, Leipzig, am 7. November

schöne antike Skulpturen zu nennen, vor allem der Torso einer Venus, eine hervorragende griechische Arbeit des 4. Jahrhunderts. Daneben erwähnen wir einen bärtigen Götterkopf, der gleichfalls als griechische Arbeit des 4. Jahrhunderts geführt wird, und eine ausdrucksvolle römische Porträtbüste, die als eine kurz vor Christi Geburt entstandene Schöpfung gilt.

Von Bildwerken der christlichen Epochen nennen wir zwei eigenartige oberitalienische Steinreliefs, musizierende Fabelwesen vom Ende des 14. Jahrhunderts, einen venezianischen Wappenhalter, Holz gefaßt, vom Ende des Quattrocento, Planiscig zufolge aus der Werkstatt des Ricco, einen ganz hervorragenden spanischen Bronzekruzifixus, wohl vom Anfang des 18. Jahrhunderts; von deutschen Arbeiten eine trauernde Maria, Holz gefaßt, wohl schwäbisch-bayerisch um 1500, eine hl. Margarete in sehr schöner alter Fassung von Jörg Lederer, Allgäu, um 1520, und eine niederrheinische Wandkonsole vom Anfang des 16. Jahrhunderts mit der Marter einer Heiligen.

Unter den Bildern verdienen vor allem eine Reihe italienischer Arbeiten des Trecento und Quattrocento unsere Aufmerksamkeit, voran ein »hl. Leonhard mit Gefangenen«, eine sehr qualitätvolle Arbeit, die man mit beachtenswerter Begründung den Werken des Pietro Lorenzetti zugezählt hat, und eine sehr fein gemalte, koloristisch reizvolle Golgathaszene, eine sienesische Arbeit um 1350, die von Memmi wie von Ambrogio Lorenzetti beeinflußt ist. Ein charakteristisches Werk des Sienesen Francesco di Vannucci ist eine weitere Kreuzigungsdarstellung. Aus nächster Nähe des Giovanni da Milano stammt ein hübsches Triptychon mit der Madonna und Heiligen, Verkündigung, Geburt und Kreuzigung. Der bärtige Heilige mit einem Kirchenmodell ist van Marle zufolge eine Arbeit aus den Marken (Mitte 15. Jahrhundert), wahrscheinlich von Giovanni di Antonio da Pesaro.

Das reizvolle Täfelchen mit dem Täufer Johannes ist eine charakteristische venezianische Trecentoarbeit, nach van Marle wahrscheinlich von dem sogenannten »Meister des Pirano-Altars«. Bei der Predellentafel mit der »Darstellung Mariä im Tempel« hat van Marle starke Verwandtschaft mit den lombardischen Trecentofresken in S. Abondio zu Como bemerken wollen.

Technisch wie künstlerisch fesselnd ist die große Anbetung der Könige aus dem Kreise des Vicenzo Foppa (Nr. 163), mit Leimfarben auf Leinwand gemalt, wie ein Fresko wirkend, und die, Suida zufolge, cremonesische, in gleicher Technik ausgeführte Verkündigung. (Nr. 160.) Als eigenhändiges Werk Tizians aus den 60er Jahren des 16. Jahrhunderts wird von Kennern, vor allem von G. Gronau, das sehr stattliche Porträt des Erzbischofs Querini (Nr. 171) angesprochen, das auch von Fischel in die neue Auflage des »Klassiker der Kunst«-Bandes aufgenommen ist.

Zu nennen sind ferner einige frühe deutsche Bilder und unter den niederländischen Gemälden die sehr frische Studie van Dycks zu dem Engelkopf auf der »Beweinung Christi« der Berliner Galerie und der eigenhändige Entwurf von Rubens zu dem Bild »Decius Mus erzählt seinen Traum«, der bekannten Gemäldefolge in der Galerie Liechtenstein in Wien (Nr. 194).

Unter den kunstgewerblichen Gegenständen ist ein Hauptstück der »Himmelsglobus« aus vergoldetem Kupfer und vergoldeter Bronze von Isaac Habrecht, Straßburg 1646. Neben meist deutschen Zimmarbeiten des 16. Jahrhunderts erwähnen wir italienische Truhen und Spiegel und einen ausgezeichneten französischen Kredenzschrank Henri II. (Nr. 258). Unter den Teppichen ist die nur als Fragment erhaltene schöne Darstellung eines Triumphzuges (Nr. 304) nach Ansicht Göbels eine in Tournai oder Brüssel um 1525 entstandene Arbeit, von einem flämischen Zeichner unter Benutzung italienischer Holzschnitte gestaltet. Die Vielseitigkeit dieser Sammlung überrascht im ganzen nicht weniger als die Qualität im einzelnen.

AMSTERDAM

Die diesjährigen großen Herbstversteigerungen bei Frederik Muller & Co. finden in der Zeit zwischen dem 19. und 22. November unter Leitung von Direktor Mensing statt. Aus verschiedenem Besitz kommt eine Reihe wichtiger künstlerischer Objekte zusammen, die hier zunächst nur kurz datenmäßig notiert seien: Auf Veranlassung des Prinzen Alexander Romanowsky, Herzogs von

Jan Brueghel d. Ä. Landschaft mit der Rinderherde
Lavierte Federzeichnung. Voll bezeichnet und 1619 datiert
Versteigerung der Sammlung Dr. Curt Otto durch C. G. Boerner, Leipzig, am 7. November

Leuchtenberg, werden Gemälde und Porzellane versteigert. Unter den ersteren gibt es ein paar italienische Bilder, auf die schon jetzt hingewiesen sei, darunter eine »Himmelfahrt« des Botticini. Aus dem Besitz einer Comtesse de R... wird ein Hauptwerk van Dycks, das Porträt des Gian Francesco Brignoli unter den Hammer kommen. Besonders reich an guten Dingen ist die Nachlaßkollektion F. J. E. Horstmann, ehemals auf Schloß Oud-Clingendaal, die 500 Nummern umfaßt und zahlreiche Gemälde, Möbel, Porzellane, Tapisserien, Bronzen und Kupferstiche enthält. Unter den ersteren sei wenigstens das schöne Porträt der Comtesse de Selve, gemalt von Mme. Labille-Guiard genannt, das vor wenigen Jahren mit der Sammlung Polès versteigert wurde. Einen besonderen Charakter hat sodann die wertvolle Sammlung eines Schweizer Amateurs, die mittelalterliche Miniaturen und Manuskripte des 11. bis 15. Jahrhunderts, insgesamt 120 Nummern, enthält, während aus einer bekannten Sammlung Zeichnungen großer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, Arbeiten von Dürer Rubens, van Dyck, Rembrandt, Burgkmair und anderen unter den Hammer kommen.
Die Kataloge dieser Sammlungen werden 200 Tafeln enthalten, worüber noch besonders zu sprechen ist. G.

Ende Oktober versteigert R. W. P. de Vries eine wertvolle Sammlung französischer und englischer Kupferstiche des 18. Jahrhunderts, darunter mehrere Farbstiche. Die Blätter stammen aus dem Besitze eines holländischen Kunstsammlers.
Es kommen u. a. bedeutende Blätter folgender Künstlernamen unter den Hammer: P. A. Baudoin, N. Lavreince, L. M. Bonnet, J. B. S. Chardin, P. L. Debucourt, J. H. Fragonard, S. Freudeberg, J. B. Huet, F. Janinet, A. de St. Aubin, J. M. Moreau le Jeune, Th. Rowlandson, F. C. Turner, Descourtis, J. Ward, A. Watteau usw. G.

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG FIGDOR

Die erste Versteigerung Figdor wird im März oder April nächsten Jahres in Wien durch Artaria und Glückselig vorgenommen werden. Es kommen zum Ausgebot die Gegenstände aus Metall, — Gold, Silber, Bronze, Zinn —, darunter die Bronzestatuetten, die Plaketten, die Metallepitaphe, das geistliche und weltliche Silberzeug, die romanischen Aquamanilen, die Metallkästchen, die Gegenstände aus Holz, vor allem die sienesische Brautschachtel des 15. Jahrhunderts und die Minnekästchen und die Lederarbeiten. Die etwa ein Jahr später stattfindende zweite Versteigerung wird die Majoliken, das Steinzeug, das Elfenbein, die Emailarbeiten und die Möbel enthalten, die dritte Auktion schließlich die Skulpturen und Gemälde, die zu diesem Zweck nach Wien zurückgebracht werden. M.

FRANKFURT a. M.

Am 21. bis 23. November versteigert das Antiquariat Joseph Baer & Co. in Frankfurt a. M. den 3. und 4. Teil der Sammlung Heinrich Stiebel. Zunächst kommen Autographen unter den Hammer, unter diesen eine größere Anzahl von Goethe-Briefen und Manuskripten. Zwei Originalfragmente aus dem »Faust« sind vorhanden, ferner ein Fragment aus dem Westöstlichen Divan und mehrere Gedichte. Sehr bedeutend ist die Schopenhauer-Abteilung. Ferner sind interessante Autographen des Arnim-Brentanoschen Kreises, von Börne, Bismarck zu nennen.
Die 4. Abteilung enthält Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen und graphische Blätter, die in engerer Beziehung zu Frankfurt und seiner Umgebung

stehen. Hervorzuheben Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Burger, Dielmann, Morgenstern, Reiffenstein und anderen, ferner der Originalentwurf zu dem berühmten Schopenhauer-Porträt von Lunteschütz, Militärblätter, kulturgeschichtliche Darstellungen, viele Porträts, schöne landschaftliche Darstellungen besonders aus dem Taunus.

AUGUST FREIHERR VON DER HEYDT †

Im Alter von 78 Jahren ist August Baron von der Heydt, der Vater des bekannten Asiensammlers Dr. Eduard von der Heydt, Ende September in Godesberg gestorben. Mit ihm ist einer jener wenigen vorbildlichen Kunstfreunde und Maezene dahingegangen, die eines der freundlichsten Kapitel aus der Geschichte des Vorkriegs-Deutschland verlebendigen. So verdankt seine Vaterstadt Elberfeld diesem Manne in erster Linie Geburt und Ausbau ihres Museums und viele der Besten unserer jungen Kunst, die heute längst einen internationalen Namen haben, haben in der entscheidenden Stunde die Unterstützung und Ermunterung des Baron von der Heydt gefunden. Natürlich war der Verstorbene auch Sammler von Passion, aber als solcher zugleich erfrischend unprogrammatisch. In seinem gastlichen Hause fand man unter dem gleichen Dach Stephan Lochner und Paula Modersohn, von der er mehr als 20 der schönsten Arbeiten besaß oder ähnlich die alten Holländer und van Gogh, Derain u. a. Auch für die Darmstädter Künstlerkolonie hat sich dieser vorbildliche rheinische Kunstfreund in entscheidenden Jahren tatkräftig interessiert. Vieles wäre noch zu sagen, um das Bild großzügigen Maezenatentums ins rechte Licht zu setzen, das mit diesem Manne nun zu Grabe getragen wurde. (Eine Abbildung seines von van Dongen gemalten Porträts brachte der letzte Jahrgang dieser Zeitschrift auf S. 675.) Biermann

ALBERT LOESKE †

Obwohl seit langem leidend, verstarb trotzdem unverhofft am 1. Oktober der Gründer des am internationalen Markt wohlbekannten Van Diemen-Konzerns, dem außer der Firma dieses Namens noch die Margraf & Co. Antiquitäten, heute der Leitung von Prof. Hermann Schmitz unterstellt, Dr. Benedict & Co., Dr. Burg & Co. und Dr. Otto Burchard & Co. angehören und der auch im Ausland unter der Leitung erprobte Fachleute, so in Amsterdam (Dr. Hirschmann) und New York (Dr. Lilienfeld) wichtige Filialen unterhält (van Diemen, Amsterdam — van Diemen, New York). Die erste Gründung des heutigen Konzerns, die Berliner Galerie van Diemen, erfolgte noch in der Inflation. An ihre Spitze wurde der damalige Assistent Bodes, der kenntnisreiche und sympathische Dr. E. Plietzsch berufen, der bis zum Tode Loeskes dessen bester und vertrautester Ratgeber in allen Kunstdingen gewesen ist. Ein Kaufmann hohen Grades, dem die Beschäftigung mit der Kunst ein Ausgleich gegenüber seinen sonstigen umfangreichen merkantilen Interessen bedeutete, ist mit Loeske dahingegangen und wenn das von ihm geschaffene imposante Gebäude auch auf starken Säulen steht, so ist doch der Verlust weit über die direkt berührten Kreise hinaus spürbar. Dieser rastlos schaffende Mann, der ein Alter von nur 61 Jahren erreicht hat, war einer der überzeugtesten und treuesten Freunde dieser Zeitschrift, die also allen Grund hat, den Tod gerade dieses Mannes zu beklagen. Biermann

EIN KORPUS DER FLORENTINER MALEREI

Richard Offner, Professor für Kunstgeschichte an der New Yorker Universität, auch als Kenner sehr geschätzt, beginnt demnächst mit der Veröffentlichung eines auf 30 Bände berechneten kritisch-historischen Korpus der Florentiner Malerei von den Anfängen bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts. Jedes Jahr werden etwa 7 Bände erscheinen, von denen jeder 150 ganzseitige Tafeln in Lichtdruck und etwa 100 Seiten Text enthält. Die Gesamtauflage des Werkes ist auf 500 Exemplare limitiert, die je nach Wahl der Ausgabe (von denen drei verschiedene erscheinen) 1500, 1280 oder 1100 Dollar pro Exemplar des Gesamtunternehmens kosten.
Subskriptionstermin bis 15. März 1930. Die Herstellung der Lichtdruck-Tafeln besorgt Albert Frisch-Berlin, als Verleger zeichnet dagegen The College of Fine Arts of New York University. B.

MATISSE-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Die Galerie Thannhauser, Berlin (Bellevuestr. 13), bereitet, mit Unterstützung von in- und ausländischem Privatbesitz, eine umfangreiche Ausstellung des Werkes von Henri Matisse vor, die im Laufe des Winters stattfinden wird. Außer den Bildern aus jeder Epoche werden auch Zeichnungen und das graphische Werk gezeigt.

ZUM KAMPF UM THORN PRIKKER

Der Thorn Prikker-Skandal in Rotterdam, der mit der Entfernung seiner neuen Arbeiten aus dem dortigen großen Rathaussaal endete, ist nicht der erste, der sich gegen die Werke des bedeutenden holländischen Malers richtet. Bereits vor dem Kriege haben wir in Deutschland Ähnliches erlebt. Als damals die Berliner Werkstätten Puhl-Wagner-Heinersdorff den Auftrag erhielten, für die Dreikönigskirche in Neuß a. Rh. zehn große Glasgemälde nach Entwürfen Thorn Prikkers zu liefern, wurde die Einsetzung dieser Fenster glatt abgelehnt. Ein Pressekampf, der daraufhin erfolgte, vermochte nichts daran zu ändern. Erst nach dem Krieg ist dieser Fehler wieder gut gemacht worden, die Fenster, mit die besten Arbeiten Thorn Prikkers, kamen an ihren Bestimmungsort und bil-

Martin Schongauer Auferstehung

Aus der Versteigerung XLII bei Hollstein & Puppel, Berlin W 15,
am 31. Oktober bis 2. November

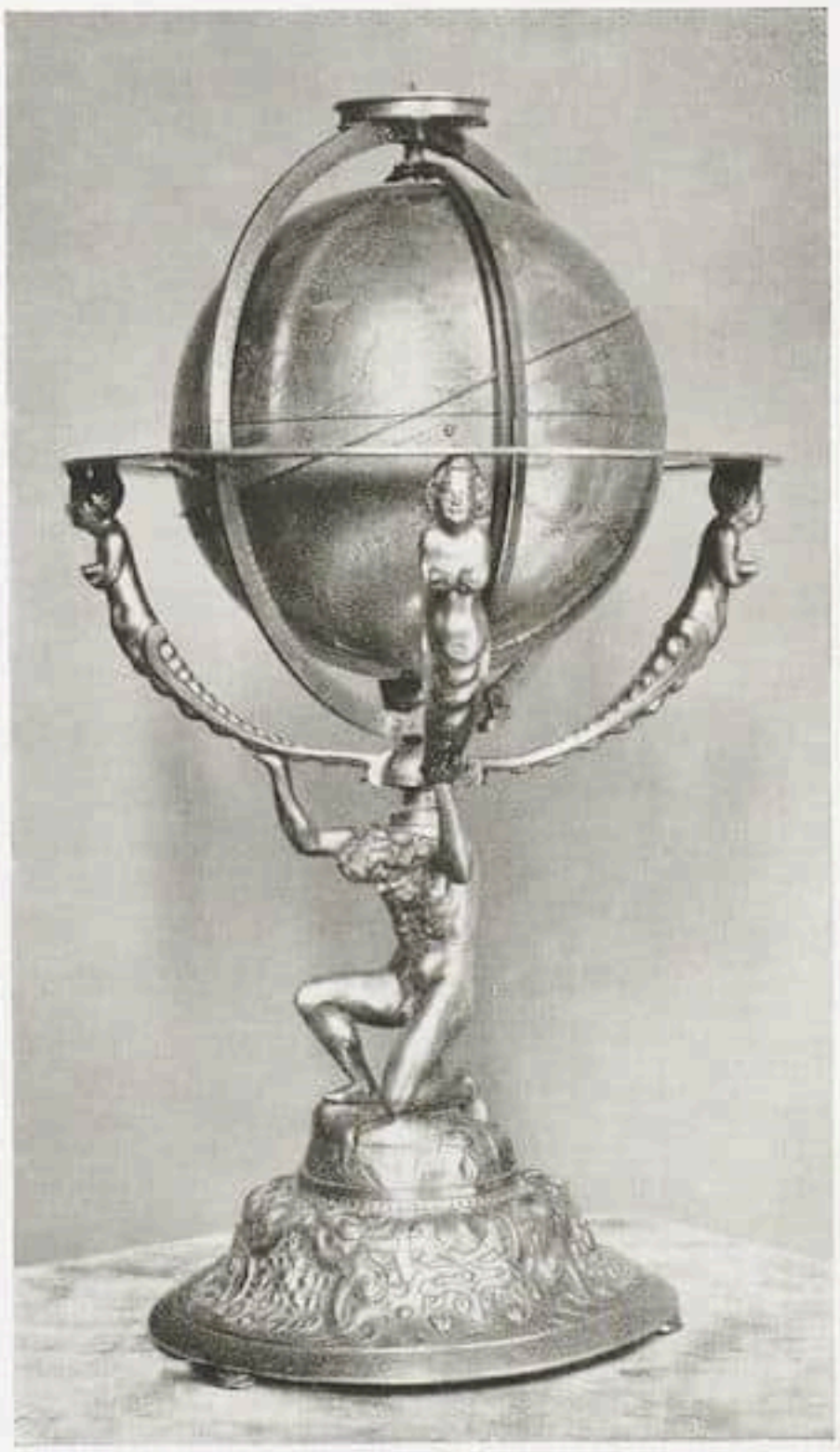
den heute eine Neußer Sehenswürdigkeit. So bleibt also die Hoffnung, daß sich nach Jahr und Tag auch die Bürger von Rotterdam eines Besseren besinnen werden. h

DER XII. INTERNATIONALE KUNSTGESCHICHTLICHE KONGRESS

findet 1930 in Brüssel statt. Er soll speziell der Kunst des Mittelalters und der Gegenwart gewidmet sein. Das Komitee hat seinen Sitz im Museum der Schönen Künste in Brüssel und stellt sich zur näheren Auskunft zur Verfügung. Dieser XII. Internationale Kongreß setzt die Kongresse von Rom 1912 und Paris 1921 fort. Die offiziellen Einladungen dürften demnächst erfolgen. B.

VERLAGS-JUBILÄEN

Der bekannte und verdienstvolle Verlag von G. van Oest in Paris und Brüssel feierte kürzlich den Tag seines 25jährigen Bestehens und hat aus



Isak Habrecht. Himmelsglobus, Bronze vergoldet
Straßburg 1646
Versteigerung der Sammlung F. A v. Kaulbach durch Hugo Helbing, München, am 29. und 30. Oktober

diesem Anlaß an seine Freunde einen Gesamtkatalog versandt, auf den hier nachdrücklichst hingewiesen werden soll. Wir wissen, daß es nicht zuletzt die vorbildliche Arbeit dieses Verlages gewesen ist, die die letzte ungeheuer fruchtbare Epoche der modernen Kunstwissenschaft begleitet hat, eine Arbeit von größter internationaler Bedeutung, die Pionierdienste auf vielen Spezialgebieten geleistet hat (z. B. dem der asiatischen Kunst). Auch die Fülle der Objekte, die stets von einer bibliophilen verlegerischen Liebe betreut gewesen sind, hat in keinem anderen europäischen Kunstverlag ihresgleichen, zählt doch dieser »Catalogue général« über die Jahre 1904 bis 1929 mehrere hundert Publikationen auf, die fast ausnahmslos dokumentarischen Wert besitzen.
So ist es auch verständlich, daß viele von den bekanntesten Vertretern auf diesem Gebiet in Frankreich, Belgien, Holland, Rußland, Deutschland usw. gern die Gelegenheit benutzten, Herrn van Oest ihre Wertschätzung und Bewunderung schriftlich auszusprechen, und auch diese »temoignages« sind nach einem historischen Überblick über die Geschichte des Hauses in dem reich mit Abbildungstafeln geschmückten Katalog wiedergegeben. Anders das Gesicht des Verlags von R. Piper & Co. in München, der das gleiche Jubiläum feierte und aus diesem Anlaß einen reich mit Leseproben gefüllten, ebenfalls illustrierten Katalog edierte, der mehr den Charakter eines Almanachs hat. Auch an Pipers Verdienste darf erinnert werden, wenn unter seinen Veröffentlichungen die reine Kunstwissenschaft auch vielleicht an letzter Stelle steht. Dafür ist Piper einer der Bahnbrecher unter den kulturellen Verlagen, und jedermann weiß, daß Schriftsteller und Gelehrte, wie Meier-Graefe, Worringer, Dvořak, Hagen, Hausenstein neben anderen programmatisch auf diesem Gebiet das Gesicht bestimmt haben, daß Piper vor Jahren das große Marées-Werk und die Entwicklungsgeschichte Meier-Graefes herausgab, heute noch Verleger der Marées-Gesellschaft ist und neuerdings in seinen Piper-Drucken Meisterwerke der Reproduktionstechnik geschaffen (bei dieser Gelegenheit sei an die Ausstellung in der »Sezession« erinnert), die im ganzen durch ihr künstlerisches Programm überraschen. Vieles wäre noch zu sagen. Das ist Aufgabe des obenerwähnten Katalogs. B.

Der durch seine bedeutenden kunstwissenschaftlichen Publikationen, besonders durch die berühmte »Kunstgeschichte« von Lübke-Semrau, weit über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannte Paul Neff-Verlag beging am 8. Oktober zusammen mit der angesehenen Buchhandlung gleichen Namens in Stuttgart das Jubiläum des 100jährigen Bestehens. Überblicken wir die lange Verlagstätigkeit, so tritt uns ein Stück der Entwicklung deutscher Kunstgeschichte entgegen, repräsentiert durch Namen wie Burckhardt, Gurlitt, Hofstede de Groot, Kugler, Lübke, Schnaase, Semper und Woermann. r

DER NEUE KATALOG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS

Soeben ist im Verlage von Paul Cassirer-Berlin ein neuer Katalog über die deutschen und altniederländischen Meister im Kaiser-Friedrich-Museum erschienen, der auf 500 Abbildungen fast den ganzen wesentlichen Bestand des Museums auf dem Gebiete der deutschen und altniederländischen Malerei wiedergibt. Der Preis dieses Katalogs ist sehr niedrig gehalten und beträgt nur M. 4.50. Zu wünschen wäre vielleicht im Hinblick auf den populären Zweck des Unternehmens, daß hinten im Register ein paar wesentliche Tatsachen mehr verzeichnet stünden, die auch der gebildete Laie nur ungern entbehrt.
Zwei weitere Bände, die die holländische und flämische Malerei des 17. Jahrhunderts, die italienische und spanische Kunst sowie die französische des 17. und 18. Jahrhunderts in Abbildungen enthalten, werden in Kürze folgen. G.

MEISTER QUENTINS PERSÖNLICHKEIT

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

Wer sich eingelebt hat in Quentins Welt, fühlt sich gehoben, der braunen Erde entrückt in eine gläserne Sphäre. Festtag ist, aber nicht ein Tag lässiger, heiterer Muße, sondern ein feierlicher Gedenktag, und gedacht wird eines Todes, der zugleich der Triumph über den Tod war. Nicht in Sack und Asche wird getrauert, viel mehr in blütenreinen, hellfarbigen Gewändern.

Wir weilen in der Gesellschaft geistig hochstehender Männer, seelisch vornehmer Frauen und frühreifer Kinder.

Massys hielt sich für einen Neuerer, für einen Sieger über barbarisch unwissende Produktion. Er setzte die runde glatte und schmiegsame Form an die Stelle der eckigen und schwelgte in der unendlichen Melodie wellig fließender Linien. Er durchseelte den Leib. Bei aller Sucht nach neuen Reizmitteln blieb er der Tradition der niederländischen Kunst in der Komposition und im Maltechnischen verbunden.

Von Löwen wandte er sich nach Antwerpen, in die Hafenstadt, die sich anschickte, Hauptstadt des nordischen Handels zu werden und Mischkrug der Kulturen. Im Wirbel der Anströme löste sich hier das Alte, entstand Neues aus Wirrnis. Massys balanciert auf hohem Grat. Er sondert sich ab, zeichnet sich aus, sei es durch originelle Bildgedanken, sei es durch den hoch geschliffenen Glanz seiner Tafeln, sei es durch ein aus Blut, Weihrauch und Parfüm gemischtes Aroma. Die Spannung strebenden Ehrgeizes, der Drang nach Ausdruck persönlichen Empfindens wird überall spürbar. In der allgemeinen Stilkrisis läuft er Gefahr, bei kühler Berechnung, bei Affektation und Manier zu stranden.

Das Geistesleben, das im Mittelalter durch den Glauben beherrscht, einheitlich gewesen war, spaltete, verzweigte und differenzierte sich. Profane Gelehrsamkeit, Politik und Wirtschaft emanzipierten sich von der Kirche. Die Religion gewann an seelischer Tiefe, während sie an Herrschweite verlor. Angegriffen und umkämpft, wurde der Glaube um so leidenschaftlicher gepredigt. Was tägliches Brot gewesen war, wurde Festspeise, was harmlos und allgemein gegolten hatte, fiel an eine abgesonderte, unduldsame, auf ihre Erwähltheit stolze Gemeinde. Aus dem Kampf um den Glauben entwickelten sich Zweifelsucht, Sektierertum, Rationalismus, aber auch Fanatismus und Ekstase.

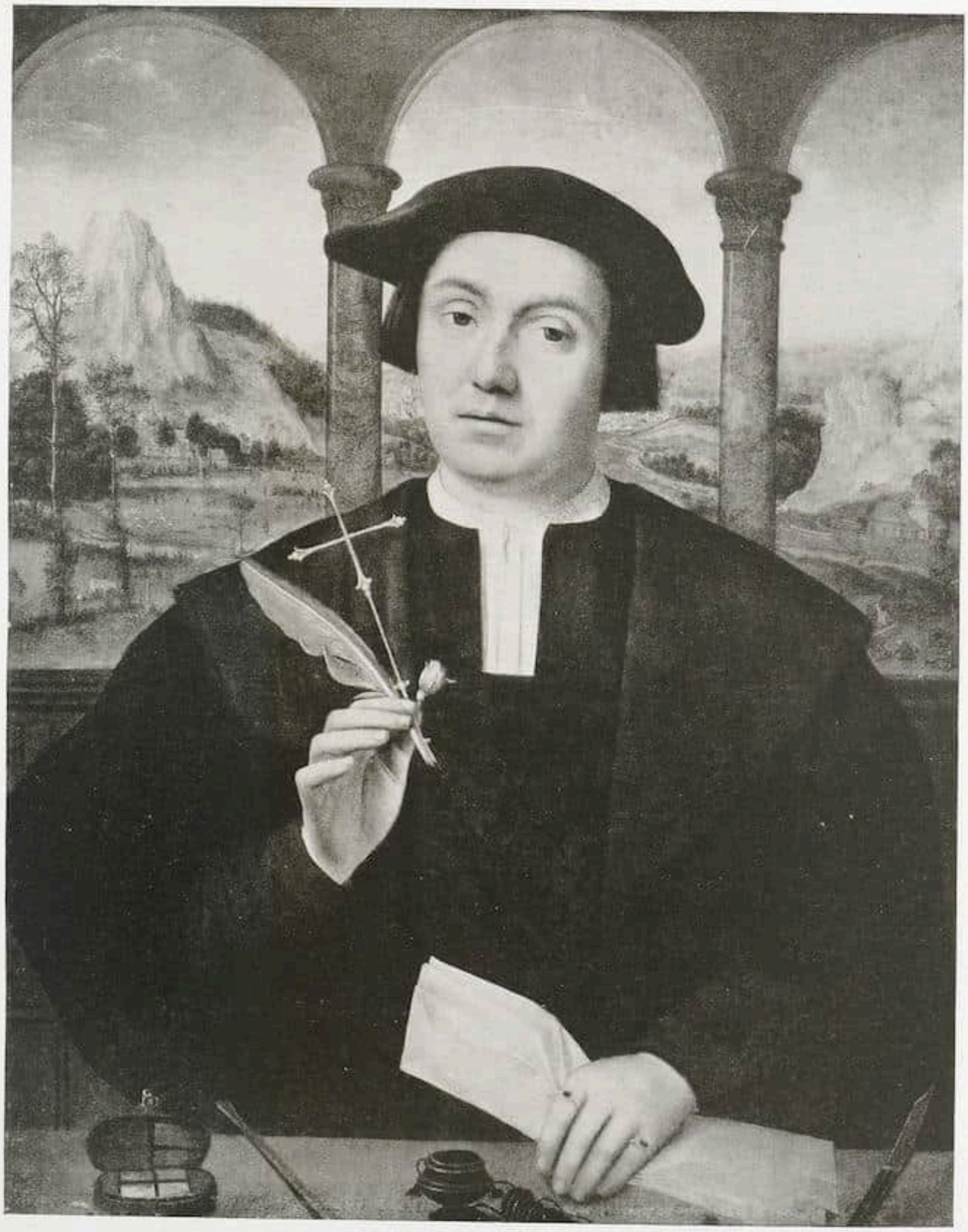
Im Mittelalter Denkergebnis und mit der ruhigen Vernunft im Einklange, wurde die Heilsbotschaft nun als ein Mysterium empfunden, das nur der gefühlsmäßigen Hingabe, der Inbrunst zugänglich wäre. Von Dürer und Grünewald zu männlich tragischer Gewalt gesteigert, wird das Pathos durch Massys zum weiblich Verzückten gewendet. Die Gläubigen fühlen sich verfolgt, beleidigt in aristokraktischer Empfindlichkeit. Massys sieht herab auf das gemeine Volk, das heidnisch unbekümmert seinem Trieb lebt. Die um Christus trauern sind schön im Schmerz. Ihrem Leid ist etwas Gefallsucht und etwas Hochmut beigemischt. Sie wahren in schwerster Qual Anstand, Würde und Maß, sie wissen sich überlegen, indem sie im Gegensatze zu der stumpfen Welt, durch Familienbande, Freundschaft oder verständnisvolle Gefolgschaft des Heils teilhaftig, die Passion mit erleben. Kein elementarer Ausbruch, vielmehr elegisch weit ausklingende Klage, behutsame Betreuung und Bergung. Das Trauergefolge ist sich bewußt, daß es den Welterlöser bestattet. Die Frauen gleichen bekehrten Sünderinnen. Quentins Phantasie wird mehr und mehr auf den Menschen konzentriert. Raum, Landschaft und Baulichkeit werden zugeordnete Beigaben. Als Individualität in der Porträtaufgabe, als Typus, als Schönheitsideal im Andachtsbild und drittens als Kuriosum, als grotesker Einfall der Natur: dreifach spaltet sich die Betrachtung des Menschen. Immer

aber ist der Leib ein dünnwandiges, durchsichtiges Gefäß, das in Tränen überfließt, sich im Spalt des Mundes öffnet. Sehnsucht, Schmerz, Zuneigung, Mitleid, zärtliche Regung und Scham, alle Affekte, die einen sensitiven Organismus irgend bewegen können, drängen, neigen, beugen den Körper. Die Gestalt ist nie im Gleichgewicht als beharrende Masse, stets labil, im Übergange von einer Lage in die andere. Das Körperliche, Organ tastender, witternder Sinne, entbehrt des stabilen Knochengerüstes. Die Bewegung wird gemäßigt nicht nur durch rücksichtsvollen Takt, würdige Beherrschtheit, sondern auch durch beschränkte Richtung. Die Menschen wallen, langen, greifen fast ausschließlich mit der Strömung der Bildebene. Die Komposition ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eingespannt in die Reliefform, wirkt gemessen, gefaßt und errechnet. Die Figurengruppen stehen vorn, uns nahe, in einer Schicht. In einseitiger Teilnahme am Psychologischen und Physiognomischen wird für gleichmäßig helles Tageslicht gesorgt.

Massys komponiert wie ein Tapisseriezeichner und führt selbst naturgroße Gestalten wie ein Miniaturmaler aus. Das gewebte Bild steht unter eigenen Stilgesetzen, unter anderen Stilgesetzen wie das gemalte. Komposition und Erfindung werden geleitet und gerichtet durch die besondere Bestimmung des Wandbehangs, sowie durch die Eigenart der Technik. Allerdings entfaltete sich die niederländische Tapisserie im 15. Jahrhundert keineswegs autonom und in fest geschlossenen Grenzen, vielmehr drangen die Tafelmaler in das Nachbargebiet ein, indem sie Kartons oder Entwürfe zu Kartons lieferten. Die Gattungen kamen miteinander in Berührung. Die Tapisserie ist die eigentliche Monumentalkunst der Niederlande. Weite Flächen, großer Figurenmaßstab waren von vornherein dem Verfahren eigen. Ein gehöriger Abstand des Betrachters vom Bild wurde gefordert, wenn das Gewebe Bildillusion ausüben sollte. Auf der anderen Seite war die Tafelmalerei ihrem Ursprung und ihrer nationalen Eigenart nach Kleinkunst.

Quentin Massys wird gemeinhin als ein Maler großen Stils betrachtet. Ein Vorurteil stellte sich dem Verständnis und der Anerkennung seiner kleinfigurigen Werke entgegen. Offenbar strebte er nach Monumentalität. Seine Malweise wurzelt aber in der Miniaturmalerei, die Ausführung im kleinen Format bleibt ihm bequem und natürlich. Er verkleinert glücklich das inhaltreiche Nahgesicht, während der geborene Monumentalmaler das leere Ferngesicht vergrößert. Die niederländische Kunst konnte Größe in der Tapisserie lernen, wie die italienische Malerei im Fresko. Wenn wir vor den großen Bildtafeln Quentins an Brüsseler Gewebe denken, die um 1510 geschaffen wurden, wenn wir andererseits vor solchen Tapisserien an Massys erinnert werden, an seine Erfindung sein Schönheitsideal, seine Bewegungsmotive, so gibt es dafür zwei Erklärungen, die beide — wenn nicht richtig — so fruchtbar sind. Bei der ehrgeizigen und ein wenig unnatürlichen Anstrengung des Tafelmalers, große Flächen zu füllen, tauchten Bildgewebe in seiner Erinnerung auf. Die Maler, die zu seiner Zeit als Karton-Zeichner für Tapisserie tätig waren, mögen an dem Vorbild, das Quentins Kunst bot, nicht ungerührt vorbeigegangen sein. Die Helligkeit der reifen Werke beruht auf der Lust an dem sinnlichen Glanze positiver, reiner und gewählter Farben, sowie auf der Sucht, alles deutlich zu zeigen und die Formenkenntnis zur Schau zu stellen. Demzufolge wirken die Tafeln primitiv mit durchsichtiger Höhenluft und geringer Raumtiefe, obwohl der Meister mit der Linien- und Luftperspektive vertraut ist. Die Farben sind in weiten Flächen entscheidende Werte als Teile der Bildfläche, erlesen, zwischenstufig, an sich ausdrucksvoll, wie seltene Edelsteine, schillernd, opalisierend.

Die unvergleichlich feinfühlige, scharfsichtige, die zartesten Bewegungen der Form, namentlich im Fleisch, aufspürende Zeichnung, der unendlich subtile Farbenauftrag, der jeder Textur, jeder Materie gerecht wird, im besonderen das Fleisch, aber auch



Quentin Massys

Bildnis eines Mannes

Northwick Park, Sammlung Spencer Churchill

Haar, Seide, Pelz, poliertes Gestein, Leinen, Wolle und Metall bis zur Illusion nachbildet, halten den Meister am Einzelnen fest.
Der Mensch steht vorn und im Mittelpunkte. Wie das Antlitz sagt die Hand aus über Willensrichtung und Seelenzustaud. Der beweglichen, ausdrucksvollen, aristokratisch schmalen, langfingrigen Hand hat Massys das sorgfältigste Studium gewidmet. Häufig wendet er die Hand so, daß ihre Innenseite sichtbar wird, die geheime Seite, in deren Linien der Chiromant liest, Charakter und Schicksal deutet. Mit dem Rücken der Hand schützt und deckt sich der Mensch, die innere Handfläche zeigend, offenbart er sich im Affekte, wie mit dem klaffenden Spalte der Lippen.
Bewußt strebt Massys danach mit Wohlgestalt, edelem Wuchs, reinem Umriß die Heiligkeit auszuzeichnen und zu ehren, für die Andacht zu werben. Rührseligkeit und Schönseligkeit steigern einander in Wechselwirkung.
Die Antagonisten des Heilands und der Heiligen, die mit geifernder Wut, mit zügelloser Frechheit und satanischer Lust agieren, werden durch Mißgestalt und Disharmonie der Glieder gezeichnet und verächtlich gemacht, wie der planende Sinn überall den Kontrast zu sinnfälliger Drastik verwendet. Die hilflose Winzigkeit des Christkindes in der Darbringung, der Tempelszene, wird, um ein Beispiel zu geben, dadurch unterstrichen, daß der Bart des Priesters mächtig genug ist, den Kinderkörper vollkommen zu verbergen.
Von Ahnen und Vorgängern hebt sich Massys ab als ein sentimentaler Virtuose. Tendenz und Gefühlsweise haben sich gewandelt. Dies macht seine Modernität aus, und gibt dem Historiker die Möglichkeit, ihn als den führenden Meister des 16. Jahrhunderts aufzustellen, obwohl er in manchem Betracht nichts weniger als fortschrittlich ist. Das Gemüt hat seinen Aggregatzustand geändert, ist weich geworden, in Fluß geraten. Der Begriff »sentimental« trifft zu, wie man ihn auch wendet. Quentins Erzählung betont und hebt heraus das Zärtliche und Rührende mit weiblicher Einfühlung. Es wird viel geweint und geküßt. Die dramatisch heftigen Ausbrüche wirken wie hysterische Anfälle. Die Nerven eines alten und vornehmen Geschlechts reagieren auf jeden Affekt, wie die gespannten Saiten eines Instrumentes bei der leisesten Berührung tönen. »Sentimental« als Terminus der Kunstlehre im Gegensatze zu »naiv«, auch so gefaßt, trifft der Begriff den höheren Grad von Bewußtsein, die wache und selbst beflissene Gestaltungsart Quentins. Er weist mit dem Finger auf ethische Gegensätze. Er berichtet nicht, sondern erfindet, poetisiert und pointiert. Subjektiv bereichert, erneut, verfeinert er den kirchlichen Mythos und verleiht ihm persönliche Färbung, eine süße, unvergeßliche Tonart.
Die Sentimentalität entsteht aus dem Bedürfnis weicher Seelen, Menschen, Vorgänge oder Beziehungen zwischen Menschen mitfühlend und mitleidend zu betrachten. Der sentimentale Künstler, ästhetisch eingestellt auf den Schmerz, glättet, erweicht das Tragische. Das Drama wird zur Oper, und im Fluß der Melodie, kunsthaft verkleidet, wird Menschenleid schwelgerisch aufgenommen, wobei der Zuschauer mit dem erhebenden Pathos des Schmerzes die eigene Schmerzfreiheit genießt. Sentimental ist eine späte, laue, mittelbare Teilnahme. Der Maler, wissend geworden, unterscheidet zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Wirklichkeit und Kunst. Er gefällt sich darin, Leid zu fühlen, und der Schmerz nimmt milde Formen an.
Die »Schönheit«, die dem naiven Künstler in den Schoß fällt, wird von dem sentimentalen angestrebt und gesucht. Niemand wagt vor Jan van Eycks Werken den Autor als einen geschmackvollen oder geistreichen Meister zu rühmen, wohl aber werden diese Vokabeln des Lobes unbedenklich in bezug auf Massys benutzt, der, ohne mit der Tradition des flämischen Handwerks zu brechen, ein Virtuose wurde. Als Virtuose

Quentin Massys

Flügelaltar. Ausschnitt aus dem Außenflügel links

Brüssel, Museum

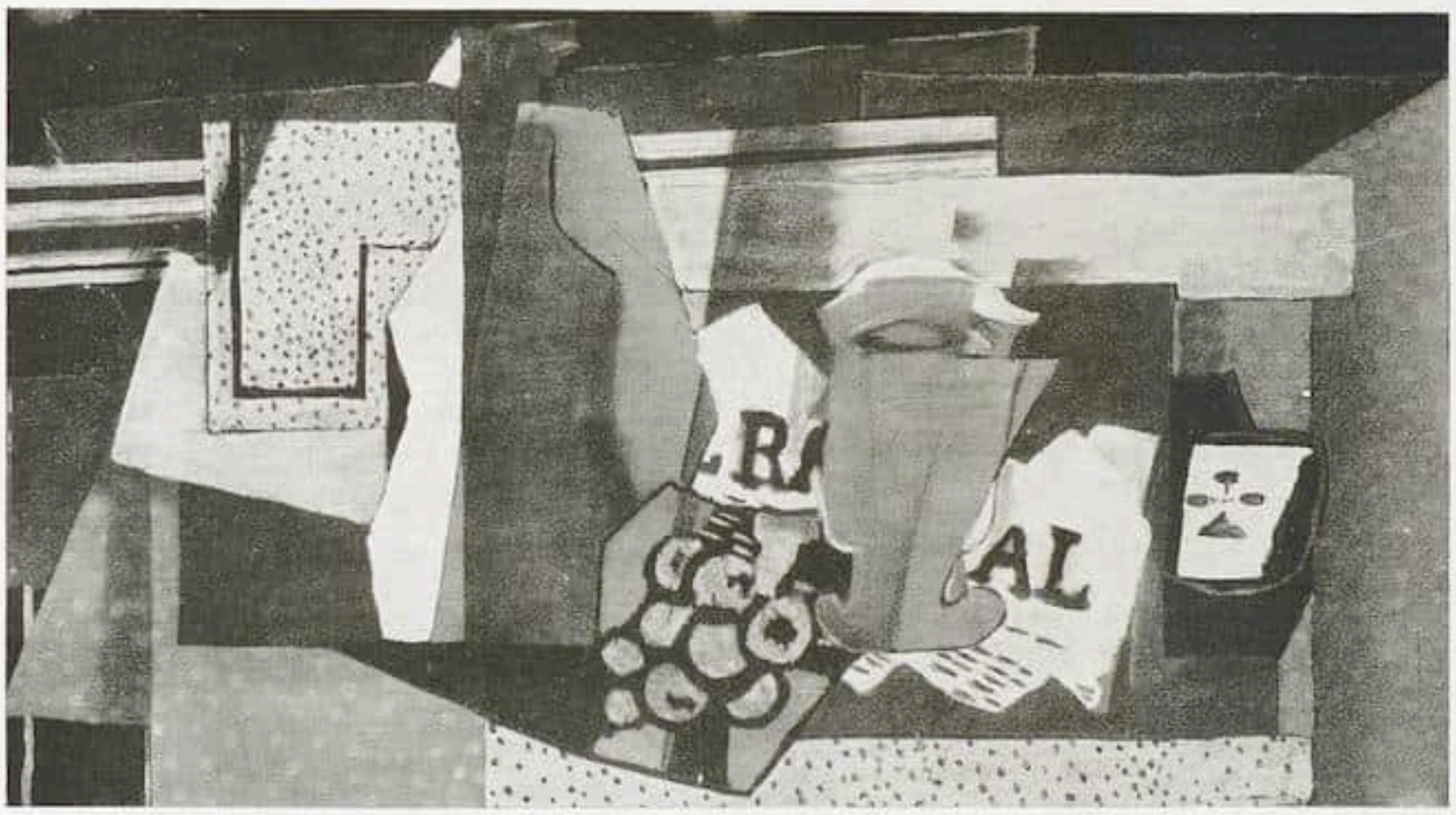
Quentin Massys

Das ungleiche Liebespaar
Paris, Sammlung Gräfin Pourtalès

begrüßt wird der Meister, der mit überlegenem Können aus der Gemeinschaft namenloser Handwerker heraustritt. Beifall und Auszeichnung wirken zurück auf die Produktion des Gefeierten. Er wird sich seiner Außerordentlichkeit bewußt und steigert ehrgeizig und ruhmsüchtig die Fähigkeiten, die ihm Anerkennung verschafft haben. Der Begriff Virtuose bekam im Bedeutungswandel einen herabsetzenden Beiklang. In neuerer Zeit wird er vorzugsweise verwendet, um den ausführenden, sich produzierenden Interpreten zu rühmen. Schließlich trat der Begriff Virtuose antithetisch dem Begriff Künstler gegenüber, da ein tieferes Eindringen in das Wesen der schöpferischen Gestaltung die entscheidende Macht spontanen, instinktiven, unbewußten Tuns erkannte. Der Virtuose überglänzt mit sensationellen Mitteln die schlichte, unscheinbare Schöpfung des Künstlers. Nicht in der letzten Phase des Bedeutungswandels, wohl aber in einem Übergangsstadium paßt der Begriff Virtuose auf den gesellschaftlich und seelisch strebenden, im hellsten Lichte sein erstaunliches Können ausstellenden, wohlweislich die Wirkungen vorbereitenden Meister. Der neue seelische Gehalt, der den alten Leib erneuert, stammt eher aus den Nerven als aus dem Herzen. Objektiv betrachtet, ist Kunst überall von der Natur verschieden, Quentins Kunst aber wird willentlich als etwas von der Natur Verschiedenes hervorgebracht, als eine gezüchtete, verfeinerte Blüte, die einen berauschenden Duft ausströmt.
Als man den »Künstler« feierte im Gegensatz zu dem Handwerker, wurde Massys gekrönt, als man den »Künstler« erkannte im Gegensatze zu dem Virtuosen, wurde Quentins Ruhm vermindert und eingeschränkt.

Aus dem in diesen Tagen bei Paul Cassirer, Berlin erscheinenden VII. Band der Altniederländischen Malerei, der ausschließlich Quentin Massys und dem engeren Kreis seiner Schüler gewidmet ist. Man vergleiche hierzu die Besprechung des vorhergehenden Bandes, die der Herausgeber des Cicerone kürzlich im dritten Sonderheft »Kunstliteratur« veröffentlicht hat.

Monogrammist HWG Die Landschaft mit dem hl. Hieronymus vor der Grotte
Aus der Versteigerung 162 vom 5.—7. November 1929 bei C. G. Boerner in Leipzig



Georges Braque

Le Radical. 1919
Berlin, Galerie Flechtheim

GEORGES BRAQUE

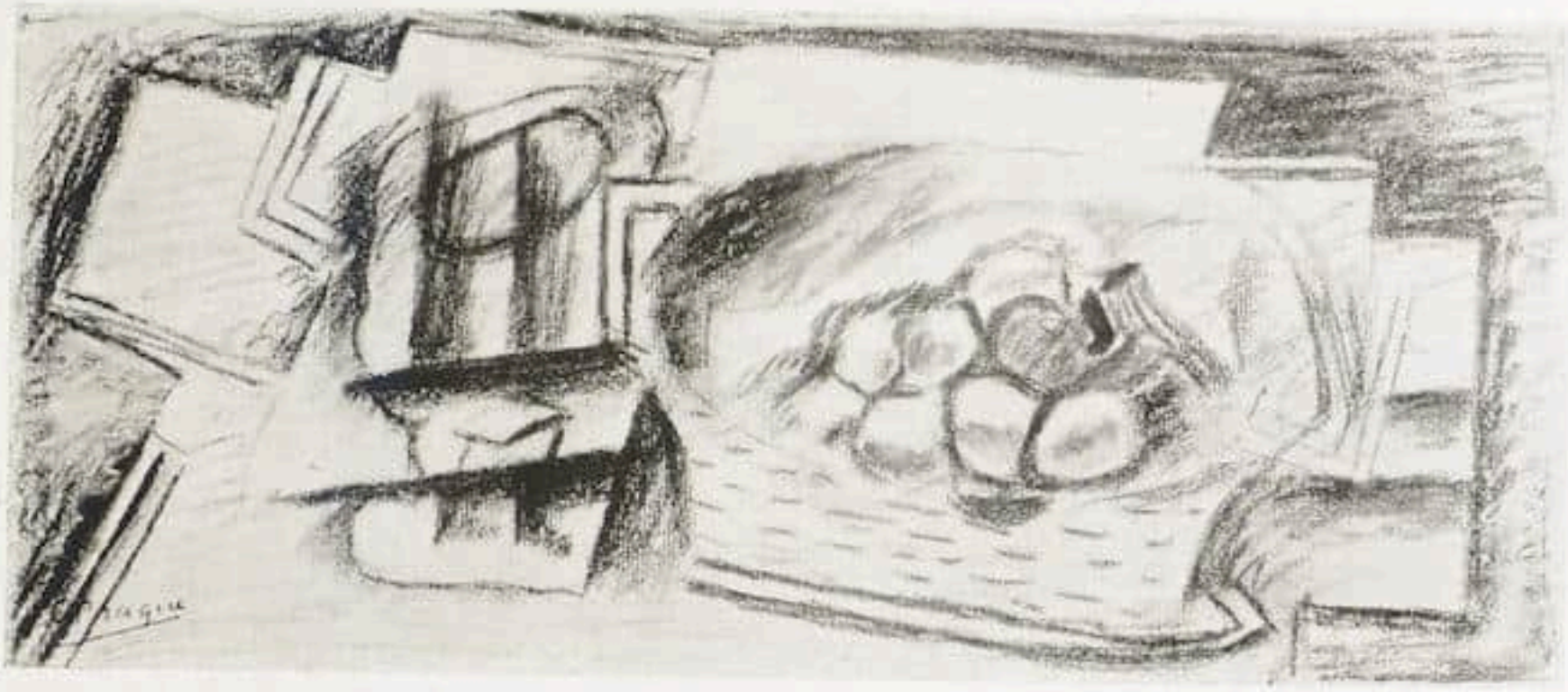
VON W. GROHMANN

Georges Braque ist die tradition française schlechthin. Unter den Erneuerern der Malerei — und nicht nur in Frankreich — dürfte es keinen geben, der mit einer so fundamentalen Umwälzung des Sehens und Gestaltens ein so starkes Gefühl für die Kontinuität, den geistigen Zusammenhang geschichtlichen Ablaufs besäße wie er. Das erscheint vielleicht überraschend, aber nur dann, wenn man sich an seine frühen Durchbrechungen des Geltenden hält und das Resultat nicht einbezieht. Die Erarbeitung des neuen Formkanons, der neuen Syntax, mußte mehr konsequent als künstlerisch vollkommen sein. Das liegt in der Natur geistiger Revolutionen, man fängt nicht mit dem Gleichgewicht an, sondern hört damit auf.

Über den Bildern Braques liegt die Ruhe einer tiefen Weisheit und der Abglanz eines großen Adels. Das macht, daß er im Sinne der großen Meister von den Grenzen seiner Kunst ausgeht. »Mon idée ne va jamais plus loin que mes moyens. Mon sentiment parfois les dépasse. C'est par lui que j'avance et que je trouve des éléments nouveaux.« Diese Selbstbeschränkung, diese Ökonomie, ist der wahre Grund seiner Meisterschaft und seines Erfolges, die Ursache gleichzeitig der Noblesse, die alle seine Bilder auszeichnet[1].

Man hat sich gewöhnt, Braque mit Picasso in einem Atem zu nennen, sie gewissermaßen als die Vertreter einer und derselben Sache, des Kubismus zu bezeichnen. Dies stimmt insofern, als beide einer neuen Optik sich bedienten. Das war aber auch alles; im übrigen vollendete sich jeder nach dem ihm eigenen Gesetz. Picasso ist und bleibt der ganz große Abenteurer, der es wagen kann, von einem Tag auf den andern epochale Entdeckungen über Bord zu werfen und sich neu zu versichern, alle Höhen und Tiefen dieser und jener Welt zu durchmessen mit der Souveränität des von sich und seiner Kunst Besessenen, weil er weiß, daß er etwas findet, auch wenn es nicht das Gesuchte ist. Seine spanische Herkunft und seine ungewöhnliche Stellung zwischen Mystik und Dialektik befähigen ihn zu fast gewalttätigen Überraschungen.

[1] Die Photos stellten die Galerien Paul Rosenberg-Paris und Alfred Flechtheim-Berlin in freundlicher Weise zur Verfügung.



Georges Braque

Stilleben. Rötel. 1920
Breslau, Slg. Silberberg

Braque ist Franzose, mehr Mathematiker im Sinne Descartes als Mystiker oder Philosoph; ein Mann der Konsequenz und Unbeirrbarkeit, kein Entdeckungsfahrer; mehr diesseitig, auf das Begreifen dieser Welt gerichtet als metaphysisch. Bei ihm steht alles auf seinem Platz, die Ordnung ist durchgängig, moralisch könnte man sagen, da im Aufbau seiner Bilder ein dahinterstehendes wertendes Gesetz augenscheinlich wird. Er ist durch und durch Franzose, wie Poussin, wie Chardin, mit dem ihn künstlerisch das Gefühl für Maß und Perfektion verbindet, wie Ingres. »J'aime la règle, qui corrige l'émotion,« Braque sagte es nicht nur, er malte es.

Braque gehört zur Generation der um 1880 Geborenen (13. Mai 1882). Er ist etwa gleichalterig mit Picasso, Léger, Derain, etwas älter als Juan Gris. In Deutschland ist dies die Generation der »Brücke«, Franz Marcs, Paul Klees. Ein Jahzehnt früher liegen Matisse und Kandinsky, ein Jahrzehnt später die sogenannten Surrealisten und die Veristen. Die Zeit um 1880 ist entscheidend für die Entwicklung der modernen Kunst.

Braque kommt von der Dekorationsmalerei her, die er eine Zeitlang bei seinem Vater ausübte, und es liegt nahe zu vermuten, daß die Liebe zum Handwerk und die Freude am Material, vielleicht sogar die Beziehung zur Fläche hier ihre Wurzel hat. Sicherlich war diese Lehrzeit richtunggebender als die bei Bonnat und Luc-Olivier Merson. Seine ersten Versuche stehen unter dem Eindruck der Neoimpressionisten. Ihre Technik hatte Beziehung zur dekorativen Malerei durch ihre Steigerung von Farbe und Harmonie. Mit 20 Jahren tritt er in Beziehung zu den »Fauves«, zu Matisse, Friesz, Derain, Dufy, aber die Beziehung war vorübergehend; die Lösung, Herstellung des Gleichgewichts der farbigen Verhältnisse in der Fläche, war Braque zu billig. An den Experimenten in großen Formaten, denen um 1906—1908 die Fauves viel Kraft opferten, nahm Braque nicht mehr teil. (Aus dieser Zeit »Le port d'Anvers« 1905 und »Le Calanque« 1907.) 1907 arbeitet er in L'Estaque bei Marseille, hier erfolgt der entscheidende Schritt, analog dem Picassos in den Köpfen und Akten desselben Jahres (negroide Periode) und den Landschaften in La ville au Bois und im spanischen Horta 1909. Die tradition des aspects verschwindet, man beginnt in Formen und Farben zu denken. Den Übergang bildet die Auseinandersetzung mit Cézanne. Der »Viadukt von L'Estaque« (1907) steht zwischen Bild und Abbild. Dreidimensionales entsteht aus Flächen, Volumen wird nicht mit Farbe und Modellierung dargestellt, sondern mit geometrischen Formen, die gegeneinander stoßen. Die Farbe beschränkt sich auf Grau und Braun. »Instinktiven Kubismus« nannte das Apollinaire. Für die

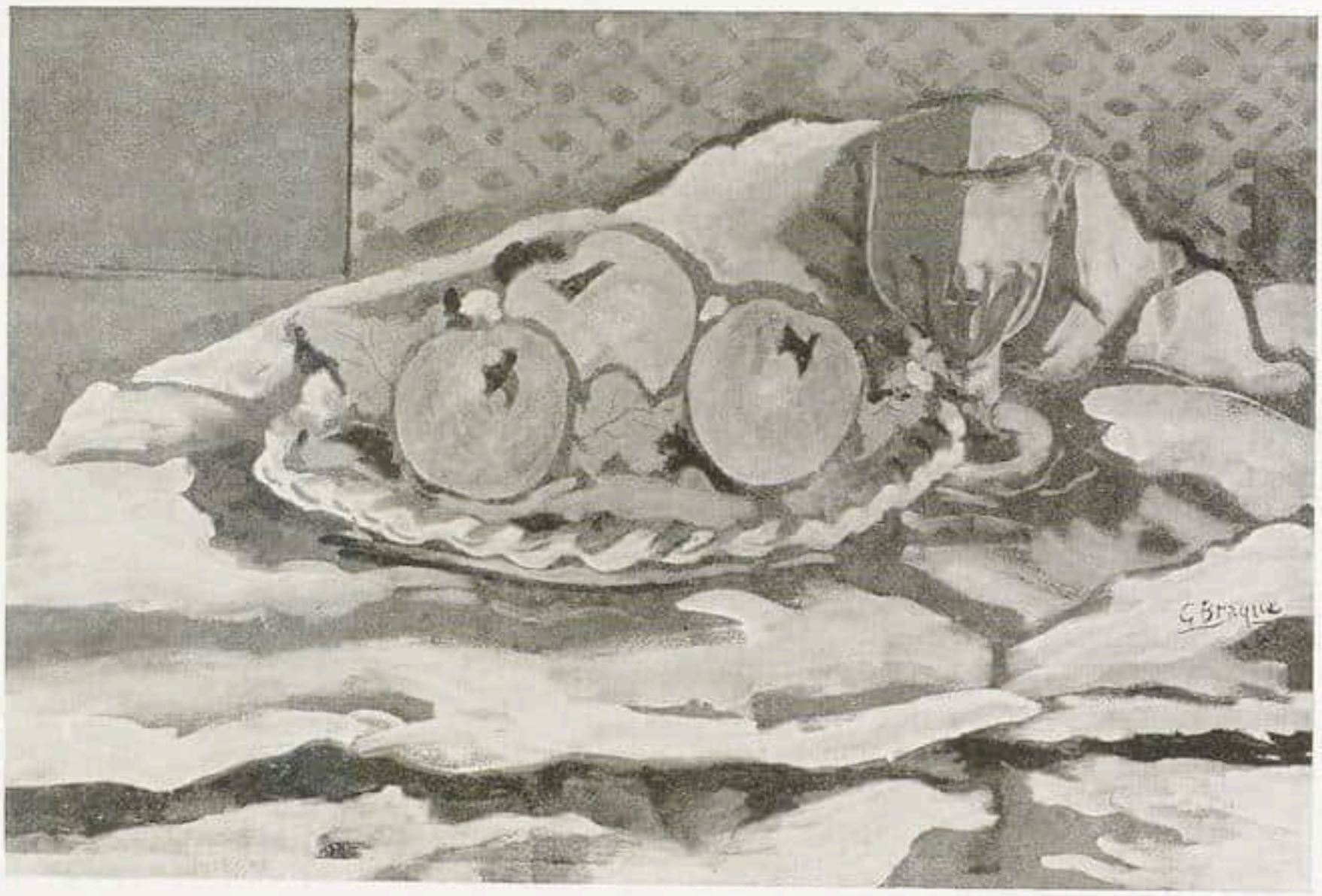
Verallgemeinerung und Verbreiterung der neuen Erkenntnisse war dies die fruchtbarste Periode; die moderne Malerei lebt zur Hälfte von ihr. »Les usines de l'Estaque« (1908) und die Landschaften und Stilleben von 1909 leiten über zum Simultané der den Raum in die Fläche projizierenden, zeitlich und räumlich verschiedenen Ansichten. Zuerst erreicht in »Broc et violon« und »Joueur de guitare« (1910), vervollkommnet in den Stilleben und Figurenbildern von 1911 und 1912.

Von den mit Picasso gemeinsam erarbeiteten Resultaten einer neuen Anschauung und Gestaltung, Kubismus genannt, soviel: Die Raum abgrenzenden Flächenfragmente sind wie die touche Seurats und der Neoimpressionisten nichts weiter als ein Mittel, ein Ordnungsprinzip der Darstellung, dienen nicht illusionistischen Zwecken, sondern der Schöpfung einer in die Fläche projizierten, von einer Vielheit von Standpunkten aus gesehenen Gegenstandswelt. Das Simultané der zeitlich und räumlich differierenden Ansichten und zweidimensionalen Formelemente ergibt im Bild die Totalität, die vollständige Vorstellung eines Körpers. Der Vergleich mit der Wirklichkeit ist ausgeschaltet, die Tastvorstellung vermieden, die vielumstrittene Deformation beseitigt. An die Stelle der üblichen Optik ist ein produktives, in der Zeit ablaufendes Vorstellen getreten, das Raum und Gegenstand schafft. Die gegensatzreichen Flächenstücke brechen ab, wo Illusion anzufangen droht, die Raum und Gegenstand erzeugende Spannung ergibt sich lediglich aus dem Kontrast der Flächen. Eine Vielheit von Bewegungsvorstellungen schafft für den Betrachter eine Synthese, die er analysieren muß, um zum Gegenstand zu kommen (Gegensatz zur vorausliegenden Epoche). Lokalfarben, wirkliche Gegenstandssymptome wie Buchstaben, ein eingeschlagener Nagel, schließlich die Bezeichnung des Bildes erleichtern das Erfassen des Werkes.

Georges Braque

Der Kamin. 1925
Lausanne, Slg. Reber

»Il ne faut pas imiter ce que l'on veut créer. Pour être l'imitation pure, la peinture doit faire abstraction des aspects« (Braque). Wir verstehen heute, daß weitere Stufung, Differenzierung des optischen Erlebnisses nach Van Gogh und Seurat zwecklos erschien und der Vorstoß von einer neuen Seite, von der Betonung des subjektiven, produktiven Schauens erfolgen mußte. Cézanne bezog Körper noch auf stereometrische Elementarformen wie Kugel, Kegel, Zylinder, jetzt werden subjektive Raumvorstellungen gewissermaßen zu Gegenständen individualisiert, Flasche, Haus, Figur. J'essaie de concrétiser ce qui est abstrait pour arriver à un fait réel; le côté abstrait

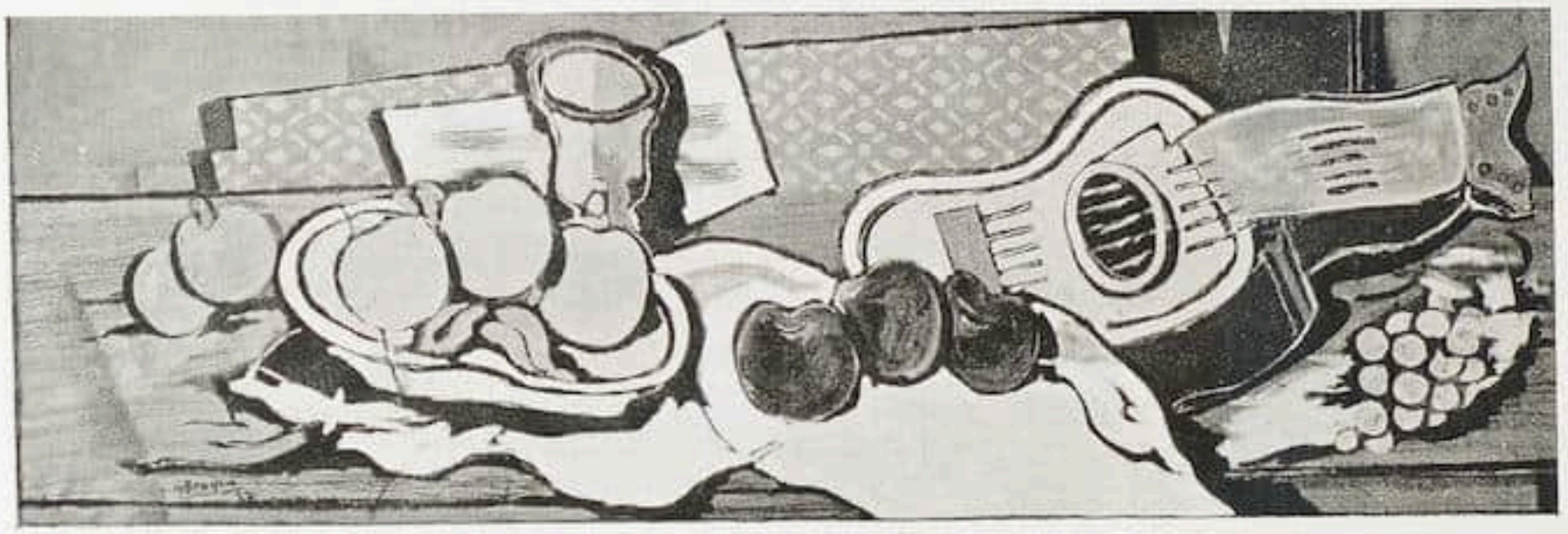


Georges Braque

Früchte und Glas. 1925
London, Tate Gallery

je veux l'humaniser. Dieses Wort ist zwar von Gris, trifft sich aber mit Braques Satz: »Pour être l'imitation pure la peinture doit faire abstraction des aspects, car on n'imite pas l'aspect, l'aspect c'est le résultat«. Der Gegenstand ist nur eine Funktion der verschiedenen Bewegungsvorstellungen, die flächenhaft nebeneinander gesetzt ein gegensatzreiches Ganzes ergeben. Motive sind nur noch die Tonart, in der die betreffende Komposition verläuft, der Antrieb liegt in der schöpferischen Imagination, die Ordnung erfolgt, wenn die Farben und Formen Objekte geworden sind. Das Ergebnis: »Un fait pictural, durable, un lyrisme qui sort complètement des moyens«, das heißt die Poesie entsteht aus der Wahl der Worte, der Syntax, dem Rhythmus, der Tonart, in denen der Geist sich manifestiert.

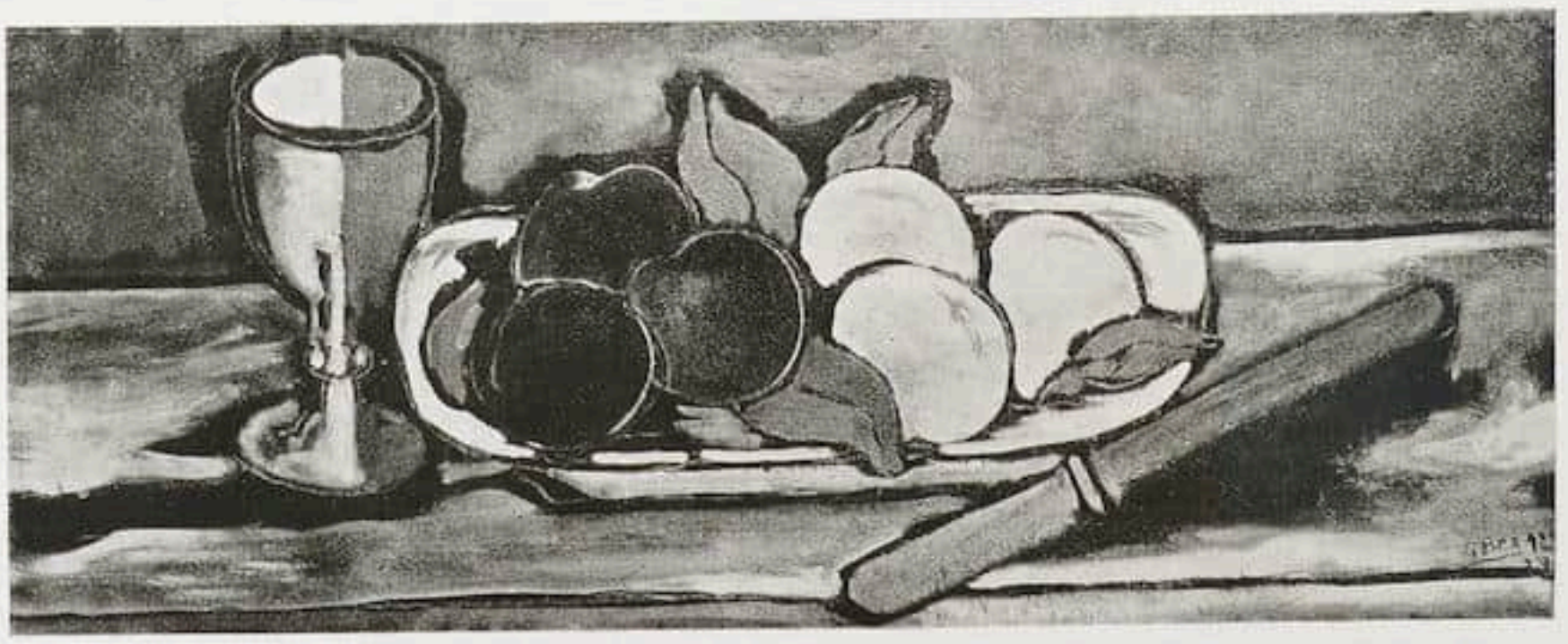
Damit sind wir mitten in Braques Werkstatt. 1911 führt Braque als erster Buchstaben im Bild ein, Etiketten »Rhum«, »Notes«, die wie Signale den Blick des Betrachters leiten. Es entstehen Stilleben, vorwiegend mit Musikinstrumenten, Mandolinen, Geigen, die in ihre Flächen zerlegt, ein Konstruktives bilden, wobei die braunen Lokaltöne und übernommene, bereits vorhandene Formteile kontrapunktisch mit den erfundenen Formelementen verknüpft erscheinen. (»Broc et violon« 1910, »Violon et fruits« 1911, »Le Compotier« 1911, »Nature morte« 1912.) Bildnisse, in denen das Porträt nur zur Konkretisierung des ungegenständlichen Schauens dient (»Le joueur de guitare« 1910, »Portrait« 1911). 1913/14 verwendet Braque aufgeklebte Papierstreifen, Tapeten, Wellpappe, Stoffe. Es ist dies die Zeit seiner hellen Stilleben. Sie zeichnen sich durch besondere Einfachheit in der Führung der Flächenteile aus und durch ein temperamentvolles Lineament, das mit den Flächen spielt. Die Einführung tatsächlicher oder genau wiedergegebener Dinge in der ganz anders gearteten künstlerischen Realität ist eine scharfe Kontrolle der Konsistenz des fait pictural, eine gewissenhafte Probe auf die Sicherheit der Leistung. Die entscheidenden Arbeiten dieser Epoche sind »Compotier et cartes«, »Le violon«, »Pipe et journal« 1913, von 1914 »Mandoline« und »La



Georges Braque

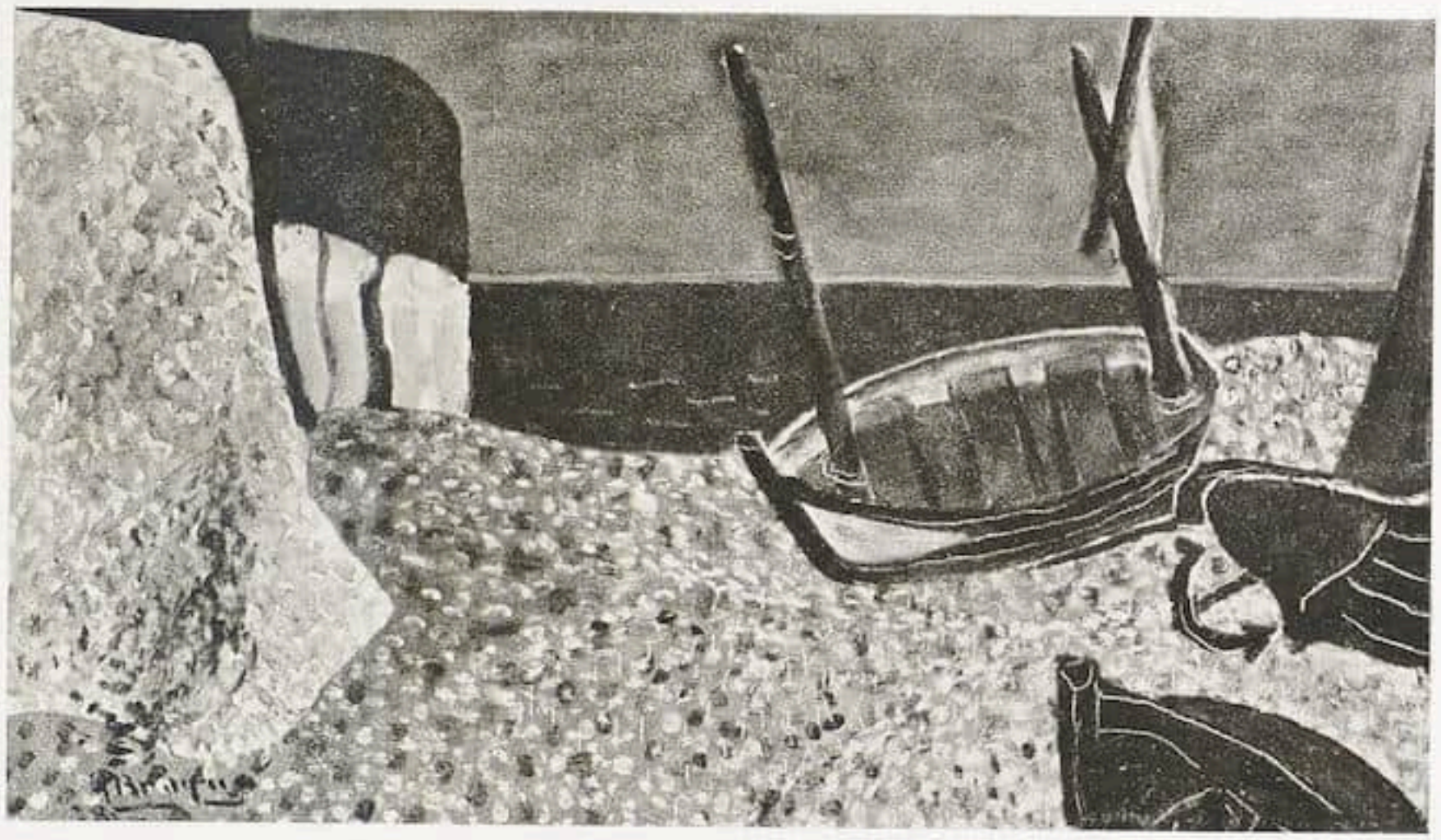
Komposition. 1927
Berlin, Slg. Freih. v. Simolin

bouteille de rhum«. In diesen Werken liegt entwicklungsgeschichtlich gesehen vielleicht der entscheidendste Schritt. In ihnen manifestiert sich am klarsten der bahnbrechende Wille des Meisters, dazu die nie aus dem Gleichgewicht fallende Begabung für malerische Vollkommenheit. Sie sind nicht der Beweis der neuen Theorie, sondern ihre Erfüllung.
Die folgenden Jahre bis 1918 ist Braque durch den Krieg und eine schwere Verwundung zur Untätigkeit verurteilt. 1918 setzt dann die Folge der reifen Kompositionen ein, in denen das Geometrische gelockert, die Komposition verschleiert, die Formelemente und Farben differenzierter erscheinen. Das Ergebnis wirkt menschlicher, weniger doktrinär, wie im Spiel erreicht. Es ist keine Aufgabe des Ziels, keine Schwäche, aber Braque darf sich jetzt im Besitz so kühner Entdeckungen etwas mehr gehen lassen, das Ambiente des Lebens mit hineinnehmen, den Geruch der Erde und ihrer Früchte, die Musik seiner Instrumente, das Häusliche der Kamine, das Organische der Körper. Er ist über den Berg, die Heiterkeit eines Geretteten liegt über diesen Arbeiten, das Handwerk wird immer edler, vor allem die Farbigkeit immer reicher, 1919 beginnt die Serie der länglichen Stilleben, die bis in die Gegenwart hineinreicht, Werke von höchster Vollendung des Malerischen, 1920 die Folge der großen »Kamine«, das Importanteste der Reifezeit. Vom gleichen Jahre an bemüht sich Braque erneut um die figurale Darstellung und schafft eine Reihe von Akten und Fruchtkorbträgerinnen, die, so überraschend es erscheinen mag, zwingend an die späten bukolischen Akte Renoirs denken lassen, wenn auch das Formbild sich verschoben hat. Das Verbindende ist der Durchbruch des Griechischen, des Homerisch-Mythologischen, die Rückbeziehung auf das Naive im Gegensatz zum Sentimentalen, die Unschuld, die aller-



Georges Braque

Das Obstmesser. 1927
Slg. Franz v. Mendelssohn



Georges Braque

Dieppe. 1928
Frankfurt, Städelsches Institut

dings bei Renoir wie bei Braque eine zweite, hinter der Reflexion liegende ist. Auch hier kein Abfall Braques von sich selbst, denn es bleibt der Eindruck, als ob die Natur sich der Imagination des Malers gefügt hätte. (Stilleben von 1919 ff. in der Sammlung G. F. Reber, Lausanne; außerdem »Bouteille et verre« 1919, »La bouteille de rhum et mandoline« 1920, »Violon et pipe« 1921, »Compotier et clarinette« 1921, »Le sucrier« 1922, »La cheminée« 1920, Varianten dieses Themas besonders 1922—1924, »Fruchtkorbträgerin« 1922 und 1924, »Figure« 1925, »Nu« 1925 und 1926.) Seit 1924 befindet sich Braque in einem Lebensabschnitt größter Fruchtbarkeit. Alle früheren Themen werden wieder aufgenommen, Compotiers, Flaschen und Krüge, Musikinstrumente, daneben bleiben die Kamine und Figuren, dazu kommen Stilleben auf runden Tischen, Bildnisse und sogar wieder Landschaften. (»Nature morte«, »Corbeille de Fleurs«, »Table à pipe et instruments« 1924, »Nature morte à fruits et instruments« 1925, »Citrons et verre«, »Compotiers et mandoline« 1926, zahlreiche »Nature morte« 1927—1929, Panneaux für sein Speisezimmer 1928—1929, Porträts 1928—1929, vier Landschaften 1928.)

In diesen Bildern der letzten Jahre liegt der ganze Reichtum dieser seltenen Begabung, deren Eigenart, deren besondere Qualitäten sich immer überzeugender entfaltet haben. Nicht extensiv, sondern intensiv. Braque hat immer wieder die Formelemente seiner Kunst überprüft und erneuert, um seine Darstellungsmittel für jeden neuen Anlauf rein zu erhalten und eine qualitative Steigerung der Form zu erreichen. Er hat die Einheit der formalen Bewegung im Bild, die Meßbarkeit der Tiefenvorstellungen, die Stofflichkeit seiner Realitäten, die konstruktive Bedeutung der Farbe ineinander zu fügen gewußt, daß seine Bilder fast wie ein mittelalterlicher Bildteppich sind, von lückenloser Logik und naturhafter Kraft. An dem Ergebnis ist die Farbe in letzter Zeit immer mehr beteiligt. Sie war anfangs weich und unbestimmt gewesen (gelbbraun, braunrot, blaugrün [1908]), dann grauweiß zu rötlichbraun (1909), schließlich grau in allen Brechungen (1911—1914). Scharfes Weiß und Schwarz geben allmählich klarere Akzente und um 1919 wird die Farbe immer reicher (zahlreiche Grüns, Ocker, zitronengelb, lichtblau, rosa). Heute ist sie saftig, herbstlich, von einer großen Tiefe und Süße, dabei auf das Äußerste gegeneinander abgewogen und voller Beziehung zu

Fläche und Kontur. Die Orchestrierung der letzten Arbeiten ist überaus souverän, man denkt an Kammermusik, die Verzahnung der Themen so konsequent, daß der Eindruck des Fugenhaften entsteht. Dieses Fugenhafte wird fraglos unterstützt durch Braques Vorliebe für einige wenige Gegenstände wie Geige, Mandoline, Pfeife, Glas, Flasche, Fruchtschale, Früchte. Braque liebt seine Gegenstände in einem ungewöhnlichen Maß. Sie sind für ihn sozusagen die Angabe des Rhythmus, sie sind bestimmend für das Gesetz seiner Malerei. Die Vertrautheit des Malers mit diesen Dingen war nicht entscheidend für ihre Wahl, eher schon ihre Bereitwilligkeit, sich dem neuen Sehen anzupassen, ihre Einfachheit, ihre Ferne von jedem Pathos und ihre Eignung, sich als Thema (im musikalischen Sinne) fugenmäßig, also undramatisch verarbeiten zu lassen. Es ist nicht Armut, die Braque immer wieder zu seinen alten Gegenständen zurückkehren heißt, sondern wie bei Chardin angeborener Sinn für Beschränkung, Stille, Tiefe.

Auf diesen Eigenschaften steht Braque, der Künstler und Mensch. Er lebt ausschließlich der Vervollkommnung seines Werkes. Mit seltener Sensibilität und Beharrlichkeit vergräbt sich der Maler in das Wesen der kleinsten Dinge, in die Möglichkeiten des Handwerks, um seine Poesie herauszuholen, um in seinem Bezirk das Letzte an Perfektion zu erreichen. Mit der Gelassenheit eines alten Meisters arbeitet Braque an seinen Bildern, immer unbefriedigt, immer überzeugt, daß eine weitere Steigerung möglich ist und daß das Werk einer so sorglichen Pflege nicht unwert sein wird. Erstaunlich, daß durch so viel Sorgfalt weder das Gleichgewicht noch der natürliche Charme, noch die Noblesse des Meisters beeinträchtigt wird, daß die innere Gelassenheit, die Spannweite und die Allgemeingültigkeit der Arbeiten nicht darunter leidet. Das erklärt sich nur daraus, daß Braque mit all seinen menschlichen Qualitäten an der Arbeit beteiligt ist und selbst reift, indem er das Werk vervollkommnet. Auch er wird am Schluß seines Schaffens sagen können: »Je commence maintenant, je commence«. Das Höchste, was uns erreichbar ist.

Georges Braque — Akt Kohle. 1924
Lausanne, Slg. Reber

RUNDSCHAU

FRANKFURT a. M.

Ausstellungen der Neuerwerbungen

Frankfurt bietet reiche Ernte emsiger Sammeltätigkeit.

Das Liebig-Haus, der Städel und das Kunstgewerbemuseum entbreiten Neuerwerbungen, unter denen sich die auf sie jetzt entfallenen Schätze der Sigmaringer Sammlung befinden.

Die städtische Skulpturensammlung im Liebig-Haus zeigt einen neuen Kruzifixus aus der Mitte des 11. Jahrhunderts in Holz, der bei aller Herbigkeit feine Naturbeobachtung aufweist. In einer mittelrheinischen »Maria mit Kind« aus dem 11. Jahrhundert wurde ein kunsthistorisch wichtiges Stück gewonnen, das zwischen der Essener und Paderborner Madonna steht und die hieratische Feierlichkeit der Komposition mit den beiden hintereinandergesetzten, frontalen Figuren durch Kontraste der Armstellung und malerische Farbigkeit belebt. Geschlossene Ruhe der Form bei reichen Bewegungsmotiven des Gewandes bietet eine »Maria mit Kind« aus dem 14. Jahrhundert in hoheitsvoll antikischer Kopfhaltung mit entsprechend stilisierter Frisur. Sie gehört in den Kreis Pisanischer Plastik wie auch die neben ihr stehende Marmorgruppe »Engel und Stifter« des Florentiners Tino da Camaino, von dem das Liebig-Haus schon eine Gruppe besitzt. Das neue Werk weist wieder eine der seltenen Plastiken vor, die wegen ihrer geballten, vereinfachten Zusammenfassung der Formen richtunggebend wurden. Aus der Florentiner Gegend stammt außerdem ein lebensgroßer »Johannes der Täufer« in alter Fassung (Pistoja um 1400) mit imposantem Gesichtsausdruck.

Aus der Sigmaringer Sammlung: eine Bischofsfigur und zwei Heilige in der Art des Hans Seyffer von Heilbronn, eine Lindenholzgruppe der heiligen drei Könige aus Schwäbisch-Hall von kühner Stilisierung, eine »Kreuzabnahme« mit einer individuell charakterisierten Frauengruppe von Hans Geiler, eine »Pietà« aus Rovereto, die bei aller Lebhaftigkeit der Kurven voll klarer Bestimmtheit ist und eine »Beweinung« des Mannheimer Paul Egell, mit sehr persönlicher Auffassung im Geistigen und Technischen.

Zwei Vitrinen mit Kleinplastiken. Jedes Stück eine Welt für sich, eine Augenfreude. Köstliche Arbeiten in Stein und Holz, vergoldeter Bronze und Silber, Terrakotta, Elfenbein und Perlmutter. Besonders erwähnenswert eine vergoldete »Maria mit Kind« aus der lothringischen Schule um 1200, eine Heilige vom Oberweseler Hochaltar um 1330, die stehende burgundische Marmorfigur aus der Sammlung Noll und eine »Alte Frau« von Hans Wyditz um 1510.

Man möchte wünschen, daß bald ein neuer Museumsraum geschaffen wird, um gebührenden Platz für alle Neuerwerbungen zu geben, die unter Swarzenski und dem Grafen Solms zusammengebracht wurden.

Der Städel hat von den herrlichen Bildern der Sigmaringer Sammlung, die wir im »Cicerone« eingehend besprachen, folgende Werke seinem Bestand einverleiben können:

»Die Krönung Maria« um 1350, Werk eines anonymen, mitteldeutschen Meisters; Martin Schongauer: »Geburt Christi«; Meister des Bartholomäusaltares: »Heilige Familie«; Meister des Marienlebens: Zwei Darstellungen »aus der Legende der heiligen Katharina«; »Kreuzaufrichtung«, dem jungen Dürer nahestehend; Hausbuchmeister: »Auferstehung Christi«; Strigel: Vier Tafeln eines Altares; »Kreuzigung« aus dem Regensburger Kunstkreis; Altdorfer: »Anbetung der heiligen drei Könige«; Hans Holbein d. Ä.: Bildnis des Augsburger Herrn Weiß; Kinderbildnis eines Salzburger Meisters von 1516.

Gemeinsam mit diesen Werken sind im Goethe-Saal der Galerie eine Anzahl von anderen Neuerwerbungen aus verschiedenen Gebieten der Malerei ausgestellt. Das früheste Werk stammt aus der italienischen Kunst: eine byzantinisch-venetianische »Taufe Christi« auf Goldgrund, die um 1300 entstanden sein dürfte und den Reiz ernst-andächtiger Kunstübung zeigt. Außerdem aus Italien ein Salvator Rosa: »Das Martyrium des heiligen Januarius und seiner Gefährten«, eine figurenreiche Komposition von großer Verve.

Aus der altdeutschen Abteilung seien die durch Stiftung erworbenen Porträts des Johann Stralenberg und seiner Frau, einer geborenen Stalburg, erwähnt, die Conrad Faber von Kreuznach, der Meister der Holzhausenbildnisse und Porträtist des Frankfurter Patriziats, im Jahre 1526 malte. Ein Bild des Frankfurter Georg Flegel, ein Geschenk der altholländischen Galerie, stellt ein sachlich und zugleich fein gemaltes Stilleben dar.

Alle übrigen Neuerwerbungen gehören in das 19. oder das 20. Jahrhundert. Da Caspar David Friedrich, der Hauptmeister norddeutscher Landschaftsmalerei, bis jetzt nicht im Städel vertreten war, so bedeutet sein »Nebelmorgen im Riesengebirge« einen willkommenen Zuwachs. Das stille Bild in seinen edlen, romantischen Linienzügen, seinen sanften Farben von Beige, Lila und Blaßblau ist zauberhaft wie das Traumbild einer Landschaft und doch voll tiefem Wahrheitsgehalt wie etwa ein Hodler. Von Caspar David Friedrichs langjährigem Freund in Dresden, von Johann Christian Dahl, erwarb der Städel einen »Vesuvausbruch«, der zu den wichtigsten Gemälden des Museums zählen wird. Der Maler scheint in unmittelbarer Nähe der feurig fließenden Lava gestanden und gemalt zu haben, was damals einem lebensgefährlichen Wagnis gleichkam. Wuchtige Darstellungskraft ballt den Vorgang zu einem eminent dramatischen Natur-

Fritz Kronenberg Stilleben mit Vogelkäfig. Öl
Ausgestellt in der Galerie Flechtheim, Berlin

schauspiel zusammen, das in starkem Kontrast zu der in heiterer Schönheit geschwungenen Meereslandschaft von Neapel rechts im Bilde steht.
Ein miniaturhafter, drachentötender »Heiliger Georg« von Franz Pforr ist das dritte Bild der romantischen Malerei.
Vornehme Bereicherung Frankfurter Kunst bieten ein Kinderbildnis Scholderers mit reichem Landschaftsausblick und ein Porträt von Viktor Müller. Von Frau A. Eyssen wurden drei feine Arbeiten Louis Eyssens und ein Thoma-Aquarell geschenkt. Wichtig sind die Künstlerselbstbildnisse: das von der Jubiläumsausstellung bekannte Selbstporträt der siebzigjährigen Ottilie W. Roederstein in Grau, ein Beckmann mit gläubig jungem Ausdruck aus dem Jahre 1905 und ein farbig kräftiger Kopf von Nußbaum. Außerdem wurden von Ottilie W. Roederstein ein 1887 in Paris entstandenes Männerbildnis erworben, das von hoher Farbkultur ist.
Französische Werke: Eine »Parkszene« von Monticelli, Frauen mit Windhunden in flirrender Sommerhaftigkeit, durch die Münchner Galerie Thannhauser geschenkt. Ein Frühwerk von Cézanne, um 1870 entstanden, eine schwarz und dunkelgrüne Landschaft, ist voll schwerer Pracht wie ein Courbet. Braques »Strand bei Dieppe« wirkt daneben in seinem gelben, braunen und schwarzen Flächenaufbau rein dekorativ. Diese kostbaren Neuerwerbungen sind Generaldirektor Swarzenski und Direktor Wolters zu verdanken.
Das Kunstgewerbemuseum hat seine Säle verändern müssen, um die Schätze von Sigmaringen und andere Neuerwerbungen aufzunehmen. Der Raum 1/4 erfuhr die stärkste Bereicherung: die Wände sind durch die prangende Schönheit der Sigmaringer Teppiche dekorativ geschmückt. Aus den Vitrinen leuchten die wunderbaren Schmelzemails aus Gruol und die massiven Aquamanilen.
Auch in anderen Sälen wurden die Kunstgegenstände durch Neuerwerbungen ergänzt. Die Kustodin, Fräulein Dr. v. Lieris, stellte die Objekte lockerer auf, was bessere Besichtigungsmöglichkeiten ergibt. Zweitrangige Werke wurden magaziniert.
Gleichzeitig wurde der Saal 1, in dem bisher prähistorische Tongefäße, Metalle, Schmuck und Geräte ausgestellt waren, mit Arbeiten des Louis Seize und Empire gefüllt, die nun in dem niederen Raum sich feiner entfalten können, intimer wirken.
Die Prähistorie kam im Raum 3 zur Aufstellung, der mit Raum 4 verbunden wurde.

Sascha Schwabacher

★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

»Blaue Vier« / Salon des Bibliophiles

Klee, Kandinsky, Feininger, Jawlensky haben sich als »Blaue Vier« verbündet, nicht ohne Anspielung auf die Farbe jenes Reiters, der in den Wagniszeiten des überempirischen Farbengeistes am phantasiekühnsten aus der Konvention sprengte. Den neuen Zusammenschluß, wie ihn die Galerie Ferdinand Möller veranschaulicht, bestimmt wohl weniger eine zielgleiche neue Aktivität als das Bewußtsein gemeinsamer Bewahrung jenes Geistes. Das veränderte Klima hat sie sämtlich gekühlt, es hat Klee und Feininger erst recht zur Kristallisation gebracht, Kandinsky und Jawlensky hat es eher applaniert, — Keinen von ihnen aber hat es der ursprünglichen Idee entfremdet. Kandinsky mutet nun freilich immer mehr als ein höchst kundiger Dialektiker des Formenspiels an, der sich nur noch variieren, nicht mehr impulsiv einsetzen kann, daher sich die Ergebnisse seines Schaffens immer weiter verdünnen. Jawlensky braucht sich im Ausprobieren von Farbkonstellationen auf, deren ausdrucksmäßige Prägnanz er weit überschätzt. Wie er die Edelschablone immer des gleichen Kopfes mit unermüdlich abgewandeltem Akkord erfüllt, bietet er dem Auge jeweils hohe Klangfreuden, ohne je zu sich hinüberzuwingen. Seine Vorkriegsarbeiten, robusteren Schlages, erweisen, daß die Abklärung diesen Künstler nicht gefördert hat. Feininger hingegen dankt dem schlanken Schliff des landschaftlichen Formen-

Max Liebermann — Gartenterrasse in Wannsee

Ausstellung neuer Gemälde des Künstlers in der Galerie Abels, Köln

haus weitere Vertiefungen der Resonanz. Jedes seiner Bilder und Blätter offenbart neue Schichten der Unergründlichkeit. Die gerade Linie schwingt wie Membran unter dem Klang rostig tropfender, weiß und steil gleißender Sonne. Klee aber betört mit grau aufgeisterndem Narrenantlitz und wundersamem Runenzauber, mit geheimsten Bizarrerien und immer kostbareren Ausgeburten einer spitzfindigen Laune bis ins Mark.

Die Deutsch-Französische Gesellschaft veranstaltet in den Räumen von Flatow & Priemer eine Ausstellung französischer Luxusdrucke der Nachkriegszeit, zu der einerseits Privatsammlungen wie die des Botschafters Pierre de Margerie, Alfred Flechtheims, Graf Keßlers, andrerseits die führenden französischen Verleger beigetragen haben. Die offizielle Bedeutung dieses bibliophilen Besuches, den Herr de Margerie selbst vorgestellt hat, wird durch Vorträge und Empfänge hinreichend betont werden. — Den deutschen Betrachter solcher Buchschätze muß bewundernder Neid erfüllen. Zwar dürfen wir, die wir nicht so scharf zwischen Konsum- und Luxusdruck zu unterscheiden gewohnt sind, eines ganz anderen Niveaus uns rühmen, was das normale Buch betrifft. Aber ganz zu schweigen von der augenblicklichen Verfassung unserer bibliophilen Produktion, — nur selten vermeidet der deutsche Luxusdruck jene gespreizte Haltung, die das Typographische zelebriert und die Illustration trägt wie eine Krone. Im einen wie im andern gibt sich das künstlerisch gestaltete und bereicherte Buch der Pariser Offizinen ungleich selbständiger und freier. Und gerade die Bevorzugung der farbigen Illustration bewahrt es vor dekorativer Würde und vor Buchschmuckgetue. In dieser Ausstellung warten vor allem die Verlage Jonquières, Scheur, Terquem, Orion mit ausgezeichneten Leistungen auf, sind es insbesondere die Zeichnungen der Chas Laborde, Fernand Siméon, Lucien Boucher, Alexandre Alexeïeff, Marcel Vertès, Pascin, Jean Cocteau, Laboureur, Laurencin und der Juan Gris, Derain, Masson, Max Ernst, in die man sich vergafft. Um die überaus dankenswerte Veranstaltung haben sich insbesondere die Herren Dr. Thiersch, Dr. Homeyer und Dr. Grautoff verdient gemacht.

Wolfradt

FRANKFURTER JUBILÄUMS-AUSSTELLUNGEN

Der Frankfurter Kunstverein feiert in diesen Tagen sein hundertjähriges Bestehen. Aus dem herausgegebenen Bericht ersieht man die segensvolle Wirksamkeit dieses Institutes während des verflossenen Säkulums durch Ausstellungen, Geldzuweisungen für öffentliche, künstlerische Zwecke, Ankäufe von Kunstwerken für die städtischen Galerien, Verkäufe an private Sammler, Vermittlung zwischen den Künstlern und dem interessierten Publikum, Verlosungen, Publizistik und sonstige geistige Propaganda.

Zu Ehren des Jubiläums lud der Kunstverein die Frankfurter Künstlerschaft, vertreten in den beiden Verbänden des »Künstlerbund« und der »Künstlergesellschaft« zu einer gemeinsamen Ausstellung ein.

Beckmann hat ein Werk in Hochformat »Fußballspieler« von Monumentalität eingeschickt, Nußbaum ein leuchtend räumliches Straßenbild und ein Damenbildnis von Rang, Ewald Phantasien von feiner Koloristik und der Bildhauer Scheibe einen

Frauenakt voll Harmonie der Form. Diese vier Künstler erhielten die großen Ehrenpreise. Auch einige andere Maler und Bildhauer halten Niveau. Zum Gedächtnis des neunzigsten Geburtstages von Hans Thoma entbreitet die hiesige »Thoma-Gesellschaft« im Erdgeschoß des Städel das ganze Radierwerk des Künstlers, ungefähr dreihundert Blätter.

Diese Gesamtschau läßt uns ein klareres Urteil gewinnen als eine nach künstlerischen Prinzipien gesichtete. Am einheitlichsten und bildhaftesten sind die reinen Landschaften. Diese Naturausschnitte aus dem Taunus und dem Schwarzwald sind in sich so geschlossen, daß schon das Figürliche manchmal wie eine nachträgliche Zutat wirkt. Man könnte die vordergrundhaften, mit dem Raumganzen nicht zusammengesehenen Gestalten herausschneiden, ohne daß der Bildvorwurf in seiner Komposition beeinträchtigt wäre. Thomas Kunst fließt aus der Verwachsenheit mit dem Objekt. Die Nähe des Bauern zur Natur macht ihn zum Landschafter, die enge Verbundenheit zu Haus und Hof, Tier und Pflanze zum volkstümlichen Illustrator. Wie ein Kleinmeister, ein Beham, spielt er mit diesen vertrauten Formen und Linien, verschnörkelt Gewächs, Tier, Sprüche und Zahlen zu phantastischem Rankenwerk, zu anmutsvollem Ornament.

Gefährlich wird erst diese deutsche Neigung zum Spintisieren, sobald sich Thoma ins Gigantische (Heroische, Religiöse, Mystische) wagt. Dieser beschauliche, einfach religiöse Mensch besitzt keine geheimnisreichen Tiefen wie die von wilder, apokalyptischer Symbolkraft umdrängte Seele Dürers. Das Dämonische fehlt, Vorstellungskraft und zeichnerisches Vermögen bleiben infantil und literarisch dem grandiosen Vorwurf gegenüber oder verfallen, wie in den Steindrucken der »Planetenblätter«, in »Jugendstil«.

Es ist schade, daß der Bildungshumanismus des Richard-Wagner-Kreises Aufgaben an diesen wundervoll erdverbundenen Künstler herangetragen hat, die weit über seine schlichte Natur und Begabung hinausgingen und nur von einem Genie gelöst werden konnten. Sascha Schwabacher

ALTE MEISTER IN KÖLN

Köln, noch vor wenigen Jahrzehnten einer der Mittelpunkte des europäischen Kunsthandels, hatte in den letzten Jahren diese Vorrangstellung gänzlich verloren. Nun macht die Kunsthandlung Malmedé und Geissendörfer den mutigen und unterstützungswerten Versuch, die alten Traditionen des Kölner Sammelwesens wieder aufzunehmen. Im zweiten Stockwerk ihres schönen Hauses hat die Firma eine Ausstellung von Gemälden alter Meister eröffnet, die zum erstenmal seit vielen Jahren Gelegenheit gibt, außerhalb der Museen Bilder alter Meister in größerer Zahl zu sehen. Diese Kunsthandels-Ausstellungen besten Niveaus übernehmen Aufgaben, wie sie in dieser Weise von den Museen nicht erfüllt werden können; sie zeigen die weniger bekannten Namen, die Outsider der Kunstgeschichte oder von den großen Meistern Tafeln, die ein gewisses Etwas — oft ist es der ungewöhnliche Reiz des Sujets — eher dem kultivierten Privatsammler als dem Museum interessant machen. Als Beispiele der Werke aus dieser Familie nennen wir von den Bildern dieser Ausstellung in erster Linie die hier abgebildete Tafel von Georg Lemberger, ferner den Flügelaltar des Joachim Patinir aus der Sammlung Richard von Kaufmann mit den entzückenden kleinen Genreszenen der Ruhe auf der Flucht, dann die Heilige Familie des Cornelis Massys, die an dieser Stelle schon veröffentlicht worden ist (»Cicerone« Heft 14, Juli 1929), Landschaften von Antonio Diziani und Jan I. Griffier und einen kleinen burlesken, köstlich gemalten Jan Steen. Dem sorgfältig gearbeiteten Katalog hat Museumsdirektor Dr. Buchner ein Vorwort geschrieben.

E. Sch.

DRESDEN

G. Grosz (»Fides«)

G. Grosz bleibt am stärksten, wo er Durchleuchtungen des Zeitgenossen gibt; hier ist er auch weit malerischer als in den beruhigteren französischen Arbeiten von 1927, in denen er so viel von sich verdrängt. Die neuen Bilder setzen die von 1926 fort, sind in der Beherrschung der Farbe so vollkommen, daß man das Sujet darüber vergessen könnte. Man ist versucht, jedes Bild zweimal zu erleben, als künstlerische Leistung und als menschliche; muß aber schließlich doch kapitulieren und Grosz als Ganzes nehmen. Werke wie das »Modell« 1928 oder die »Ostseefischer« 1926 sind von einer Perfektion dämonischen Sehens und exakter Gestaltung, daß man schon weit in der Geschichte zurückgehen muß, um Ähnliches zu finden. Grosz ist heute keineswegs nur Zeichner. Mag das Transluzide seiner Ölbilder gelegentlich an Aquarell erinnern (in letzter Zeit verfestigt er die farbige Materie, nicht immer zum Vorteil), der Effekt gibt Grosz recht und nicht der Theorie.

Grohmann

DUISBURG

Die Oktoberausstellung des Museumsvereins zeigt einige dreißig Plastiken und eine Anzahl Aquarelle von Rodin. Obgleich nur ein kleiner Ausschnitt des Gesamtwerks geboten ist, wird durch die geschickte Zusammenstellung doch dieselbe Vorstellung von dem künstlerischen Wesen des französischen Plastikers übermittelt, wie sie ein Besuch des Rodin-Museums in Paris gibt, das die Kunstwerke der Stadt Duisburg zu Ausstellungszwecken überlassen hat. — Nur eine verhältnismäßig kleine Anzahl der hier gezeigten Plastiken zeigt — wie auch das umfassende Gesamtwerk — die Züge, die gemeinhin als die künstlerische Physiognomie des Zeitgenossen der Meister von Batignolle empfun-

Georg Lemberger Allegorie auf Sündenfall und Erlösung. 1535
Ausgestellt in der Galerie Malmedé und Geißendörfer, Köln

den werden. Nicht nur die malerischen Werte der flüchtigen Naturerscheinung in ihrer individuellen Ausprägung hat er als Darstellungsaufgabe erfaßt, sondern manche seiner besten Plastiken verraten in Form und Wesensgehalt einen Schöpferwillen, der vom Ewigen und Allgemeingültigen seine Gesetze empfängt. Diese Gegensätzlichkeit erhält einen interessanten Beleg darin, daß z. B. Lehmbruck, trotz seines harten Urteils über Rodin, und obgleich Welten die beiden Künstler zu scheiden scheinen, doch manches von dem Franzosen übernommen hat. Das tritt durch diese unmittelbare Gegenüberstellung im Duisburger Museum besonders zutage. Im Hinblick auf den heimischen Plastiker ist diese Rodin-Schau ein besonders zu wertendes Ereignis für Duisburg. Die deutlich erkennbare Absicht, die schon die vorhergehenden Barlach- und Minne-Ausstellungen verrieten, Lehmbruck in zeitgeschichtlicher Entwicklung begreifen zu lehren, ist für eine Bevölkerung, die erst in das Verständnis bildkünstlerischer Belange hineinwachsen muß, ein praktischer und kluger Weg.

Mühlhoff

DÜSSELDORF

Vom Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf wird eine Ausstellung vorbereitet, die zum ersten Male in größerem Maßstabe Meisterwerke deutscher und französischer Malerei des 19. Jahrhunderts nebeneinander zeigen wird. Die Ausstellung will vor allem die Beziehungen der beiden Länder auf künstlerischem Gebiet an Beispielen wie Courbet und Leibl, Daumier und Menzel, Corot und den deutschen Landschaftern, den Impressionisten und Max Liebermann und anderen erläutern. — Die Eröffnung der Ausstellung wird voraussichtlich Anfang Januar erfolgen. Die vorbereitenden Arbeiten hat im Auftrage des Kunstvereins Herr Dr. Alfred Gold-Berlin übernommen, der an öffentliche und private Sammlungen dieserhalb herantreten wird. L.

PRAG

Wir haben hier berichtet, daß der Kunstverein gemeinsam mit der Rudolfinumgalerie der höheren Gewalt des Parlaments hat weichen müssen. Jetzt hat er seine neuen Ausstellungsräume eröffnet: intime, zweckvoll eingerichtete Säle in einem Etagenhaus der Neustadt (Pstrossova 12). Der Eifer des Sekretärs Alois Ströbl hat letztlich also einen gar nicht so schlechten Tausch erwirkt. Die Neuheit des Lokals wird am Ende gar auch die Prager zum Besuch des Kunstvereins verlocken. Als Eröffnungsausstellung zeigt der Prager Kunsthändler Dr. Hugo Feigl auf Anregung des Kunstvereins »Meisterbildnisse des 16. bis 19. Jahrhunderts aus Prager Privatbesitz«, eine in jeder Beziehung lobenswerte Tat. Der Prager Kunstbesitz

Oswald Achenbach — Konstantinsbogen

Aus der Versteigerung Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts bei A. Wertheim Antiquitäten, Berlin, am 12. November 1929

nicht nur der Privaten wurde in den letzten Dezennien arg vernachlässigt. Eine gründliche Bestandsaufnahme in Form solcher Ausstellungen, die zugleich das Publikum zu interessieren versuchen, ist außerordentlich begrüßenswert. Daß die geplante Reihe mit dieser Porträtausstellung eröffnet wurde, entspricht einerseits einigen Repräsentationsabsichten, kommt andererseits aber dem Geschmack des Tages entgegen. Die kaum bekannten Galerien Nostitz und Strahov haben einige Rosinen beigesteuert: ein Frauenbildnis des jüngeren Cranach (Nostitz), das »Bildnis einer Frau in roter Kleidung, ein Kind umfassend« von Nikolas Neufchatel, ein merkwürdig verhaltenes Stück feinster Flächenkomposition (Nostitz), den »Kopf eines Mannes mit Backenbart« eines deutschen Meisters um 1530 (Strahov). Die Böhmentrias Brandl, Kupetzky und Skreta ist gut vertreten, vor allem wieder aus Strahov und Nostitz. Ein Damenporträt des Giov. Battista Moroni aus anonymen Privatbesitz, ein schöner van der Helst, steife Rigauds seien hier aus einer großen Anzahl guter Stücke herausgegriffen. Manches ganz große Stück mußte — wohl Risikos halber — fortbleiben. So ist es nicht allzuviel, sogar angesichts der Prager Geschichte etwas wenig. Immerhin harmonisch. Das 19. Jahrhundert bevorzugt die eigene Provinz, was einen flauen Ausklang dieser Reihe verursacht.

Künstlervereinigung »Manes« hat eine große Ausstellung des Wiener »Hagenbundes« zusammengestellt und im Repräsentationshaus gehängt: bekannte Wiener Physiognomien, deren Schätzung gerade im tschechischen Prag fast etwas rührt. Die »Prager Sezession« bereitet für November eine größere Ausstellung aller wesentlicheren deutschen Künstler der Tschechoslowakei vor. Dr. O. S.

★

EMILE-ANTOINE BOURDELLE †

Bourdelles ganz unerwarteter Tod hat die französische Kunst schwer betroffen. Unter den drei Bildhauern, denen unsere Plastik ihren hervorragenden Platz verdankt (Bourdelle, Maillol und Despiau), war Bourdelle der populärste. Die Ehren, die sich auf Rodins Kopfe gehäuft hatten, hatte er sozusagen geerbt. Voriges Jahr war die großartige Ausstellung seiner Werke in Brüssel eine Art Verherrlichung.

In Montauban im Jahre 1861 geboren, wurde

Ferd. v. Rayski Porträt des Grafen Humbold v. Einsiedel

Aus der Versteigerung Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts bei A. Wertheim Antiquitäten, Berlin, am 12. November 1929

Bourdelle in der École des Beaux-Arts Falguières Schüler und bekam auch Dalous Ratschläge. Doch war der entscheidende Punkt seiner Bildung seine Tätigkeit als Gehilfe bei Rodin. Man weiß, daß Rodin nur mit Ton modellierte und daß er den Marmor durch seine Gehilfen fast vollkommen bearbeiten ließ. So haben fast alle namhaften Künstler in Frankreich das Handwerk in seiner Werkstatt gelernt.

Bourdelles ganzes Werk steht unter dem Zeichen des Monumentalen. Das gilt nicht nur für seine eigentlichen Monumente, sondern auch für die Standbilder und die Büsten. In den ersten Jahren des Jahrhunderts erschienen seine ersten selbständigen Werke: der verwundete Kentaur, die Büste von Ingres, der unter dem Eindruck der vorklassischen griechischen Plastik entstandene Herkules. In den Jahren 1912, 1913 vollendete er die Reliefs und die Fresken für das von Perret erbaute »Théatre des Champs-Elysées«. Nach dem Kriege schuf er in raschem Tempo seine großen, teilweise auf früheren Studien fußenden Denkmäler: General Alvear — für Argentinien geschaffen — dessen Standbilder, an den Ecken des Sockels: Innere Kraft, Sieg, Freiheit, Beredsamkeit, vielleicht sein Meisterwerk darstellen: Mickiewicz, wo er Rudes große Gestalten wieder belebt, Bourdelles einziges Monument, das auf einem Pariser Platz steht, und das unglücklicherweise für diesen Platz nicht geschaffen ist, da es das richtige Verhältnis zum Raum nicht besitzt. Aus den Jahren 1920—1922 stammt die kolossale Jungfrau Maria mit dem Kinde, die im Elsaß errichtet wurde und einen starken Einfluß der mittelalterlichen Plastik verrät. Hinzu kommt noch die große Pallas, die auf der »Pointe de Grave«, bei Bordeaux nach dem weiten Meer zu schauen wird.

Ob Bourdelle — seiner eigenen Aussage nach — ein »Architecte-sculpteur« war, mag dahingestellt bleiben. Weniger als vom Sinne des Architekten hängt die großartige Wirkung seiner Monumente von diesen zwei Eigenschaften ab: Er hat den Sinn für das Material, der Rodin leider oft gefehlt hat, und er hat die Gabe, die Materie von innenher zu beleben und zu durchgeistigen, so daß die Schwärmerei des Künstlers sich dem Zuschauer mitteilt. In seinen Adern floß sicher mehr barockes als, wie er geglaubt hat, griechisches oder gar gotisches Blut.

P. C.

Carl Spitzweg — Mädchen im Gebirge

Aus der Versteigerung Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts bei A. Wertheim Antiquitäten, Berlin, am 12. November 1929

ILJA SSEMJONOWITSCH OSTROUCHOFF

(1858—1929)

Am 8. Juli ist in Moskau im Alter von 71 Jahren der Maler, Kunstsammler und -schriftsteller Ilja Ssemjonowitsch Ostrouchoff gestorben. Mit ihm verschwand eine der prominentesten Gestalten des Moskauer Kunstlebens in der vorrevolutionären Zeit, der Typus eines Amateurs und feinen Kunstkenners, wie ihn Friedländer schildert, aber in russischer Fassung. Die eigentliche Künstlerkarriere Ostrouchoffs war weder andauernd noch besonders produktiv, doch gebührt ihm unter den russischen Freilichtmalern der letzten Jahrzehnte des verflossenen Jahrhunderts ein bestimmter Platz und besonders sein »Nordwind« (1890), ein herbes, echt russisches Landschaftsbild, genoß viel Ruhm. Ostrouchoff sammelte mit viel Glück sowohl russische als auch westeuropäische Malerei — einer seiner ersten Ankäufe war ein Andreas Achenbach —, doch beruhte die Bedeutung seiner Sammlung hauptsächlich auf seiner erstklassigen Kollektion russischer Ikonen welche kurz vor dem Kriege in einer umfassenden, Monographie von P. P. Muratoff bearbeitet wurden. Ostrouchoff war einer der Ersten, der den hohen Kunstwert der altrussischen Ikone erkannte und es wagte, solche in ihrer ursprünglichen Gestalt, gereinigt von späteren Übermalungen, zu zeigen. Nach der Nationalisierung seitens der Sowjetregierung 1918, behielten die Ostrouchoffschen Sammlungen auch weiter den Charakter eines selbständigen Museums, dessen Leiter der einstige Besitzer war. In den Jahren 1904—1913 stand Ostrouchoff an der Spitze der Tretjakoff-Galerie.

Die schriftstellerischen Arbeiten Ilja Ostrouchoffs betrafen außer der plastischen Kunst auch Musik und zum Teil Literatur. Besondere Erwähnung verdient sein Text zum großen Tafelwerk der Tretjakoff-Galerie, welches der Verlag J. Knoebel, Moskau, publiziert hat. Hier hat Ostrouchoff die russische Malerei bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts behandelt.

P. E.

KUNST-LITERATUR

AUGUST L. MAYER: GOTIK IN SPANIEN. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1928 (mit 155 Abb.), Bd. III der »Handbücher der Kunstgeschichte«, herausgegeben von G. Biermann.

Dieses neueste, geschmackvoll ausgestattete Buch Aug. L. Mayers liefert in 61 Aufsätzen Beiträge zur Gotik in Spanien. In bunter Reihe folgen sie aufeinander. Schlösser, Cisterciensерbauten, Kathedralportale, Schnitzaltäre, Sterngewölbe, Orgelflügel, Zeremonienbücher, Kustodien, schmiedeeiserne Arbeiten, ja selbst kirchliche Stickereien sind hier thematisch aneinander gereiht, Beweis, welch ausgezeichnete Materialkenntnis dem Verfasser eignet und welch ein sicheres Wissen von den historischen Quellen und den neuesten literarischen Erscheinungen ihm zur Verfügung steht. Jeder wird aus der Lektüre dieses Buches Nutzen ziehen; es belehrt, regt an, es fordert auf, fehlende Kunstwerke mit suchen zu helfen, gestellte Probleme noch weiter auszudenken und einer restlosen Klärung entgegenzuführen! Der Verfasser spricht nicht von mudejárer Kunst, nicht von spanischer Gotik allein, sondern von Werken der Gotik in Spanien überhaupt, d. h. von jenen Schöpfungen, die die Vertreter der verschiedensten Nationen in Spanien und für Spanien geschaffen haben: was die mudejáre Kunst (= die von christlichen Künstlern unter Verwendung der Schmuckformen der besiegten Mauren gepflegte Kunst) hervorbrachte und wie lange ihre Fernwirkung dauerte — Segovia und Toledo sind bis ins 15. Jahrhundert hinein ein Zentrum für die Pflege der moresken Kunst gewesen —; wie dann Franzosen, Italiener, Vlamen, Niederdeutsche und Schwaben dazu beitrugen, die Gotik in Spanien, zusammen mit den einheimischen Kräften, zu schaffen! Französische Meister sind bis weit ins 14. Jahrhundert hinein an Zahl sowie an Bedeutung den übrigen fremdländischen Künstlern überlegen; dann kommt der italienische Einschlag und dann erst der beherrschende Einfluß der deutschen und niederländischen Künstler. Auf die Tätigkeit der deutschen Meister sei hier wenigstens kurz hingewiesen! Bereits 1338 ist in Barcelona der deutsche Bildhauer F. Muller tätig; 1424 in Valencia ein Goldschmied Lorenz von Konstanz; der Straßburger Blanch arbeitet eine Kustodie für die Kathedrale von Tortosa; Hans von Schwäbisch-Gmünd ist der Schöpfer des Alabaster-Hochaltars der Seo in Zaragoza (1467 bis 1477 in den Akten genannt); aus Lausingen (a. d. Donau) kommt ein noch namenloser »magister et aurifaber«; wir hören von einem deutschen Bildhauer Roderich; Enrique Alemán modelliert das Stadtwappen von Valencia für die Puerta de Serrano; Meister Hans von Köln erbaut die Türme der Kathedrale von Burgos (vgl. meinen während der Drucklegung des Mayerschen Buches im »Münchener Jahrbuch« 1928, Heft 4, erschienenen Aufsatz: »Die Türme der Kathedrale von Burgos und Hans v. Köln«); Gil de Siloe, der bedeutendste Plastiker Alt-Kastiliens, stammt vom Niederrhein; ihm schreibt Verfasser neue Werke zu, und er entdeckt auch, daß die Teile des Grabmals für S. Pedro in Ocaña nunmehr in englischen und amerikanischen Sammlungen vorhanden sind; der bedeutendste Chorgestühl-Meister Spaniens Rodrigo Alemán ist in Toledo 1489 bis 1495 nachweisbar; der Deutsche »Roland« vollendet am Ende des 15. Jahrhunderts den dekorativen Schmuck an der Börse in Valencia! Man sieht aus diesen wenigen Angaben, wie oftmals deutsche Meister in Spanien geschaffen haben: hier ist ein Punkt, wo die Forschung noch weitergehen muß und sicherlich neue wichtige Ergebnisse bringen wird.

Endlich nicht zu vergessen, daß Aug. L. Mayer in seinem inhaltsreichen Buche auch zum erstenmal zwei wichtige Urkunden veröffentlicht: die eine bezieht sich auf die Kanzel der Kathedrale von Barcelona, womit bewiesen ist, daß sie bereits 1403 vollendet war (S. 242); die andere, und es ist die wichtigere, bezieht sich auf das Grabmal der Eulalia in der Krypta der Kathedrale von Barcelona; dieses stammt von einem unbekannten Schüler des Giovanni Pisano; laut Dokument erwägen u. a. die Ratsherren von Barcelona, ob man für neue Werke Marmor aus Italien kommen lassen solle; doch fürchten sie, daß er bei dem Transport nach Spanien zerstört werden könne! Hugo Kehrer

RALPH WARNER: DUTCH AND FLEMISH FRUIT AND FLOWER PAINTERS of the XVIIth and XVIIIth centuries, London, Mills and Boon Ltd. 1928.

Die flämische und holländische Blumen- und Früchtemalerei als Teil der Stillebenmalerei darzustellen und gegen andere Zweige abzugrenzen, ist eine ebenso lockende wie lohnende Aufgabe, die eigentlich noch nie gelöst worden ist. Ralph Warner hat leider in seinem Buche darauf verzichtet, auf die kunstgeschichtlichen Fragen des Problems der Stillebenmalerei, seiner historischen Voraussetzungen und seiner künstlerischen Entwicklung, einzugehen. Was er dagegen bietet, ist eine sehr erstaunliche Materialsammlung, die fast ausschließlich gesicherte Arbeiten von mehr als hundert Meistern, Stillebenmalern von Beruf und solchen, die nebenbei Fruchtstücke gemalt haben, enthält. In etwa dreihundert Abbildungen, von denen jeder Beschreibung und kunstgeschichtliche Würdigung beigegeben ist, lernt man die Blumenmalerei von 1600 bis 1800 in allen Phasen kompositionell und koloristisch kennen. Es ist ein Verdienst des Buches, viele bisher wenig beachtete Künstler ans Licht gebracht zu haben, das nur dadurch geschmä-

lert wird, daß die Bedeutung jedes einzelnen durch die lexikonartige alphabetische Anordnung der Namen innerhalb der künstlerischen Entwicklung, ja innerhalb der Produktion der beiden Länder Flandern und Holland — eine klare Scheidung wäre sehr ergebnisreich gewesen — nicht zur Geltung kommt. Nutzbringend wird das Buch vor allem denen sein, die nach bestimmten Meistern suchen. Die Ausstattung des Bandes ist qualitätsvoll. Die Abbildungen, die mit Sorgfalt ausgewählt sind und auch alle wesentlichen Äußerungen der niederländischen Blumenmalerei dieses Zeitraums enthalten, machen ihn zu einer soliden Grundlage für eine historische Beschäftigung mit dem Thema.

Scharf

DIE DEUTSCHE THEATER-AUSSTELLUNG MAGDEBURG 1927. Eine Schilderung ihrer Entstehung und ihres Verlaufs. Herausgegeben von der Mitteldeutschen Ausstellungsgesellschaft Magdeburg 1928.

Der vorliegende Band, der die Entstehungsgeschichte und den Aufbau der »Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927« enthält, gewinnt Bedeutung durch die Bildtafeln, die eine willkommene Ergänzung zum Katalog der Ausstellung bilden. Viele geschichtlich bedeutsame Stücke, die bisher gar nicht oder nur unzulänglich publiziert waren, erscheinen hier ausreichend reproduziert. Theatergeschichtlich wichtige Objekte der Vergangenheit und Gegenwart, Arbeiten zeitgenössischer Bühnenbildner und Techniker fanden hier ebenso Raum wie Masken, Figurinen, Marionetten und Bildnisse berühmter Schauspieler. Angesichts des teilweise sehr schwer zugänglichen Materials bleibt es bedauerlich, daß der ursprüngliche Plan eines Bilderbandes zum Katalog, der eine sehr umfängliche Auswahl der ausgestellten Gegenstände bringen sollte, aus technischen Gründen nicht hat durchgeführt werden können. So erscheint manches ausgewählte Stück zufällig, verglichen mit dem Material der Ausstellung.

Scharf

WERNER GRÄFF: ES KOMMT DER NEUE FOTOGRAF! Verlag Hermann Reckendorf G. m. b. H. Berlin 1929.

In seinem neuen Buch beschäftigt sich Werner Gräff damit, die Grenzen aufzuzeigen, die heute unter Einwirkung der renaissancistischen Schweise der Photographie künstlich auferlegt werden. Gräff scheint irgendeines der fotografischen Lehrbücher herzunehmen und demonstriert die Ungültigkeit der üblichen Regeln durch einfaches Abbilden von Fotos, die ihren Ausdruckswert gerade durch eine Einstellung erhalten, die der renaissancistische Fotograf als fehlerhaft rügt. »Dieses Buch hat das Ziel, Schranken zu sprengen — nicht Schranken zu errichten. Denn so nützlich fotografische Lehrbücher sind, soweit sie die Technik des Negativ- und Positivprozesses behandeln, so durchaus schädlich werden sie durch die Grenzsetzungen, die sich aus der üblichen Art der Darlegung ästhetischer oder künstlerischer Regeln ergeben. Gewisse Regeln, die aus vergangenen Epochen der Malerei stammen, werden als eherne Gesetze hingestellt. Ihre Unhaltbarkeit läßt sich leicht erweisen.« Das Buch ist offensichtlich für Laien bestimmt, aber ebensosehr wünschte man es in der Hand der Berufsfotografen. Genau wie in der Architektur kommt auch auf diesem Gebiet die eigentliche Weiterentwicklung keineswegs von den Fachleuten mit dem geordneten Lehrgang, sondern von Außenseitern, sei es von Leuten, die sich autodidaktisch entwickelten, sei es von Malern, ja selbst von Dilettanten.

Giedion

POLNISCHE KÜNSTLERMONOGRAPHIEN

Eine fühlbare Lücke der populären polnischen Kunstliteratur füllt seit kurzem die Serie polnischer Künstlermonographien des Verlags Gebethner & Wolff, Warschau, aus, deren 20. Bändchen jetzt erschienen ist, und als deren Herausgeber Dr. Mieczyslaw Treter zeichnet. Jedes Heft der »Monografje Artystyczne« enthält 32 gute Abbildungen. — Den Auftakt bilden die feine Studie St. Wasylewskis über das noch vorwiegend von Ausländern gemalte polnische Frauenbildnis des 18. Jahrhunderts ein, ferner die beiden Schüler des Norblin de la Gourdaine: Alexander Orlowski sowie der Radierer Michal Plónski, welche Dr. W. Tatarkiewicz einführt. Das 19. Jahrhundert repräsentieren Jan Matejko (St. Zahorska) und der Porträtist H. Rodakowski (W. Kozicki); aus der nachfolgenden Generation ist die Krakauer Malschule mit dem Impressionisten Jan Stanislawski (M. Sterling) und Jacek Malczewski (T. Szydlowski), ferner die polnische Malergruppe Münchens mit W. Czachórski (H. Piontkowski) vertreten. W. Kozicki schildert das Schaffen K. Sichulskis und W. Jarockis, und in K. Krzyzanowski (M. Treter) lernt man einen guten Bildnismaler kennen. Die neueste Phase polnischer Kunst ist der sog. Formistengruppe gewidmet. Zu nennen sind noch zwei polnische Maler, die vorwiegend in Paris gelebt haben, W. Slewinski (T. Czyzewski), der der Gauguingruppe nahestand, und der jüngst verschiedene Eugenjusz Zak (S. Zahorska).

Von Bildhauern sind Edward Wittig (Sz. Rutkowski), von Graphikern W. Skoczylas (St. Woznicki), sowie der Architekturzeichner St. Noakowski (M. Wallis) und schließlich ein interessanter Querschnitt durch die »Karikatur in Polen« von W. Husarski zu erwähnen.

P. Ettinger

Oberitalienischer Meister um 1500 — Bronzekassette
Versteigerung der Sammlung Murray am 6. und 7. November durch Cassirer-Helbing, Berlin

SAMMLER UND MARKT

DIE NOVEMBERVERSTEIGERUNGEN BEI CASSIRER

Nach dem Ereignis der Simon-Versteigerung bringen Cassirer-Helbing mehrere kleinere Sammlungen vom 5. bis 8. November zum Ausgebot. Es sind dies die Sammlung Theodor E. Simon, der Nachlaß Wilhelm von Bode, die Münchner Sammlung von Lanna, die Florentiner Sammlung Murray. In der Anlage, nicht in der Art der Objekte, ähneln sich alle vier Sammlungen. Sie sind zusammengetragen worden, zum Schmucke der Häuser der Sammler, weniger nach systematischen Gesichtspunkten. So sind in den zur Versteigerung kommenden Sammlungen nahezu alle Gebiete der Kunst von der Malerei an bis zum Kunstgewerbe vertreten. Den Reiz solcher mehr auf das Dekorative gerichteten Sammlungen macht eine glückliche, harmonische Wahl der einzelnen Objekte aus. Trotzdem kommen einzelne Gebiete, die den Sammlern besonders am Herzen lagen, in einer gewissen Geschlossenheit vor. So die chinesischen Grabfiguren in der Sammlung Simon, die Majoliken der Renaissance in den Sammlungen Bode und Murray, orientalische Knüpfteppiche ebenfalls in der Sammlung Bode u. a. Manch bedeutendes Einzelstück zeugt vom Geschmack der Sammler.

Als erste wird die Sammlung Simon am 5. November versteigert. Ihre Stärke und Besonderheit liegt, wie schon erwähnt, in den chinesischen Kunstgegenständen. Die schönsten der Grabfiguren sind durch die chinesische Ausstellung allgemein bekannt geworden, so die unbewegt stehenden Männer und Frauen aus Ton, Werke aus der Zeit der Wei-Dynastie und die stark bewegten Schauspieler, Tänzer, Tänzerinnen, Musikantinnen, Reiterinnen aus der Blütezeit der tönernen Grabbeigaben in der T'ang-Zeit. Aus anderen Perioden nennen wir den Kopf eines Bodhisattva, das Fragment einer Stele aus gelblichem Marmor, im Sui entstanden, und einige Porzellane der Kanghsi- und Chien-lung-Zeit. Der zweite, »gemischte« Teil der Sammlung ist ausschließlich europäischen Werken vorbehalten. Hier finden sich Meißner und Frankenthaler Porzellane, Gemälde des 18. Jahrhunderts, darunter Werke von Belotto, Canaletto, Guardi, Reynolds, Hubert Robert, englische Farbstiche und Sportblätter, Möbel und Textilien des 18. Jahrhunderts.

Der Nachlaß Wilhelm von Bodes wird in zwei Abteilungen veräußert, am 5. November die kunstgewerblichen Arbeiten, am 8. November die Bibliothek. Der gesamte Nachlaß stellt zahlenmäßig keine große Sammlung dar. Bode hat die meisten seiner kunstgewerblichen Erwerbungen schon zu Lebzeiten den verschiedenen Abteilungen der Berliner Museen als Geschenke überlassen. Außer dem Mobiliar, zumeist Stücken des 17. und 18. Jahrhunderts, hat er nur eine kleine, aber erlesene Kollektion früher italienischer Majoliken, die in der Hauptsache in Florenz entstanden sind, und orientalischer, fast ausschließlich kleinasiatischer Knüpfteppiche des 16. und 17. Jahrhunderts für sich behalten. Der Erforschung dieser beiden Gebiete hat Bode einen Teil seiner wissenschaftlichen Arbeit gewidmet, ihm dienten als unent-

Orcagna, Werkstatt Panpertas

Versteigerung der Sammlung Murray
am 6. und 7. November durch Cassirer-Helbing, Berlin

behrliches Vergleichsmaterial und Hilfsmittel die wenigen Objekte seiner Sammlung. Dagegen ist der größte Teil seiner Bibliothek vor einigen Jahren durch Lepke versteigert worden. Bei Cassirer werden die meisten Erwerbungen der letzten Zeit, vielfach in Widmungsexemplaren der Verfasser an Bode, versteigert. Hierunter befinden sich seltene oder vergriffene Werke. Wohl den wertvollsten Teil machen die vollständigen Folgen von Zeitschriften und Sammelwerken wie die des Berliner und Wiener Jahrbuchs und die Reihe der Kataloge von Privatsammlungen aus.

Dem Nachlaß Bodes schließt sich am 6. November die Sammlung Dr. Albert Freiherr von Lanna an. Sie enthält unter den Skulpturen die vollrunde Statuette einer sitzenden Frau, wahrscheinlich eine der sieben Kardinaltugenden, in der Art des Nino Pisano, eine von Donatello beeinflußte Madonna in Halbrelief, eine polychromierte Holzstatuette der Venus Marina, in Venedig um 1550 entstanden. Von den Gemälden verdienen Beachtung eine Kreuzigung des Ambrogio Lorenzetti; der hl. Georg in Rüstung, von der Hand desselben Meisters wie die beiden Bildnisse in der Sammlung Walters in Baltimore und der Sammlung Widener in Philadelphia, die Berenson dem Francesco Bonsignori (Berenson, Venetian Painting in America, S. 170) zuschreibt; Bildnisse des jüngeren Licinio und der Lavinia Fontana; zwei Ölskizzen mit Szenen aus der Geschichte Moris von Tiepolo; die Piazetta in Venedig von Canaletto; ein ausgezeichnetes Exemplar der Darstellung des heiligen Franziskus in Meditation von Greco; eine Darstellung des Herkules am Scheidewege von Cranach; Werke niederländischer Meister des 17. Jahrhunderts wie Cornelis van Ceulen, Ferdinand Bol, Wouwerman, Brekelenkam, Isaak van Ostade, Dirk van der Lisse, aus späterer Zeit von Boucher (Hagar und Ismael), Charles van Loo, Januarius Zick, Ingres. Den Beschluß bilden eine Anzahl von Farbstichen, Textilien und italienischen und französischen Möbeln des 15. bis 18. Jahrhunderts. Schließlich folgt am 6. und 7. November die Sammlung Murray. Die Handzeichnungen aus diesem Kunstbesitz sind bereits vor einigen Jahren nach Amerika verkauft worden. Ähnlich der Sammlung Bode machen hier die italienischen Majoliken einen wesentlichen Bestandteil aus. Doch während bei Bode der Schwerpunkt auf den Florentiner Majoliken der Frühzeit lag, sind bei Murray vor allem die späteren Arbeiten der Manufakturen in guten Stücken vertreten, so Siena, Deruta, Gubbio, Castel Durante, Faenza, Urbino. Einige spanische, maurische und orientalische Fayencen bilden eine willkommene Ergänzung. Unter den Metallarbeiten ist eine Bronzekassette mit Darstellungen in Flachrelief, wahrscheinlich von einem Nachfolger Donatellos am Ende des Quattrocento (Bange: Donato Bramante?) wegen der Feinheit der Ausführung von besonderer Bedeutung. Italienische Möbel der Renaissance und eine Kollektion ausschließlich italienischer Rahmen, sowie einige Skulpturen seien hier kurz verzeichnet, ebenso die Gemälde und Miniaturen, darunter Werke des Giovanni del Biondo, Paolo di Giovanni Fei, Ercole Roberti, Francesco Morone, Montagna, Solario, Giulio Romano, Romanino, Paris Bordone, Bernaert van Orley, Molenaer, Dirk Stoop, Hondecoeter, Dughet. S

FRANKFURT a. M.

Die Kunsthandlung F. A. C. Prestel veranstaltet in den Monaten Oktober und November drei interessante Auktionen: Am 28./29. Oktober Meisterwerke Moderner Graphik und Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts (Sammlung CZ). Es sei hier besonders auf folgende Seltenheiten aufmerksam gemacht: Gauguin, Tahiti-Mädchen (Monotype), Millet, Le Départ pour le travail (Delteil 19, I. Zustand), ferner die prachtvollen Méryon-Radierungen. »Le Petit Pont«, »La Tour de l'Horloge« und »Le Pont-au-Change«. Außerdem schöne und seltene Blätter von Muirhead Bone, Kostbarkeiten von Corot, Forain, Goya, Leibl, Manet, Pissarro und Zorn. Charmante Blätter von Beaumont, Daumier und Gavarni. Unter den Zeichnungen sind hervorzuheben: kostbare Blätter von Leibl, Franz Krüger, Menzel, Pissarro und Guys.

17. Jahrhundert — Kleinasiatischer Knüpfteppich
Versteigerung des Nachlasses Wilhelm v. Bode am 5. November durch Cassirer-Helbing, Berlin

Am 8. November werden Gemälde von Meistern des 19. Jahrhunderts versteigert. An erster Stelle sei hier das Hauptwerk von Viktor Müller, Waldnymphe, genannt. Es kommen ferner vor Meisterwerke ersten Ranges von Andreas Achenbach (Holländische Hafenstadt), Diaz (bedeutendes Porträt und große Landschaft), Corinth »Kreuzabnahme«, Grützner »Falstaff«. Außerdem bedeutende Werke von Oswald Achenbach, Max Buri, Dupré, Gérôme, Graeb, Hoguet, Knaus, Lenbach, Liebermann, Rayski, Roybet, Schreyer, Scholderer, Spitzweg, Stuck, Thoma, Troyon, Voltz, Vlamink, E. Zimmermann u. a.

Am 28. und 29. November (gemeinsam mit der Firma Joseph Baer & Co.): Letzter Teil der berühmten Sammlung Stiebel. Frankofurtensien, Stiche, Ansichten, Porträts, kulturhistorische Darstellungen und Judaica. (Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen und Graphik.) G.

KÖLN

Die bekannte Gemälde- und Miniaturen-Sammlung Dr. Theodor Loewe, Breslau (Direktor des dortigen Schauspielhauses) wird am 5. und 6. November bei Lempertz in Köln versteigert.

Die Loewesche Sammlung Alt-Wiener Malereien ist nicht von einem kunstwissenschaftlich arbeitenden Systematiker angelegt, obwohl sie, ungewollt, schließlich zu einer gewissen Abrundung gelangte. Ihr Leitmotiv heißt: Die schöne Frau. So findet man von J. G. Platzer drei Werke höchster Qualität, ferner Arbeiten von Daffinger, Danhauser, Fendi, Schrotzberg, Ender, Waldmüller, Emmerling, Greil, Bossi, Kriehuber, Schwind, Reiter, Einsle, Riedel u. a.

Unter den Barock-Italienern sind zu nennen Francesco Solimena, Guiseppe Bazzani, Michele Rocca, Giv. Bott. Pittoni.

Das Thema »Die schöne Frau« ist auch führend in den Abteilungen der französischen und niederländischen Bilder der Sammlung. Malernamen und Bildtitel mögen dieses belegen. So findet man von F. Boucher einen Triumph der Venus von Antoine Pesne ein Mädchenbildnis, Bildnisse von Rigaud und Largillière, vom Meister des verlorenen Sohnes eine Susanna im Bade, ferner zum Teil mythologische Szenen, zum Teil Bildnisse von Hendrik de Clerck, Jacques Louis David, Willem van Mieris, Joh. Georg Fischer u. a.

Loewes Sammlung von Bildnisminiaturen ist eine ebenbürtige Ergänzung seiner Wiener Bilder, und zwar handelt es sich um fast durchweg signierte Arbeiten, darunter Miniaturen von Daffinger, Lampi, Prinzhofer, Grassi, Kraft, Dumeray, Schindler, v. Saar u. v. a. G.

SAMMLUNG USSLAUB, MARSEILLE

Im Frühjahr starb in Marseille der bekannte Sammler Usslaub. Sein ganzes Leben war seiner Sammlerleidenschaft gewidmet, die sich in der Hauptsache auf Stiche, Gravüren und Zeichnungen erstreckte. Er besaß eine derartige Anzahl von Blättern, daß mehrere Auktionen damit zu füllen wären. Ein Teil der Sammlung wird in Marseille, der andere in Paris versteigert.

Die erste dieser Venten ist für den 12. und 13. November in Marseille angesetzt. Der Katalog ist

durch die Leiter der Auktion M. P. Vincent und M. J. J. Terries sowie durch die Experten M. Jean Cailac und M. Maurice Rousseau zu beziehen. G.

ZÜRICH

Die Sammlung Richard Kisling, die in der zweiten Hälfte November durch G. & L. Bollag in Zürich zur Versteigerung gelangt, verkörpert einen Ausschnitt schweizerischer Kunst der Vorkriegszeit, wie man ihn in gleicher Reichhaltigkeit und fortschrittlich gerichteter Zusammensetzung anderswo kaum antrifft. Gemälde und Graphik stehen im Vordergrund, doch ist auch die Plastik mit früheren Werken von Hermann Haller (die mitunter stärker wirken als die spätern), Hermann Hubacher und den Büsten Hodler und Amiet des verstorbenen Genfers Rodo de Niederhäusern qualitativ hervorragend vertreten. Rudolf Koller greift mit einer großen Anzahl Bilder und Zeichnungen am weitesten zurück. Von Hodler findet man neben einer großen Einzelfigur zum »Tag« und späteren Landschaften einige der bekanntesten Gemälde der Frühzeit, wie den »Mäher« (1878), die »Andacht« (oder »Das kleine Gebet«, 1881/82) und das »Mädchen mit der Narzisse« (Mlle. Duchosal, I. Fassung, 1885). Amiet und Giovanni Giacometti belegen den schweizer Nachimpressionismus in entscheidender Weise; ihre Hauptwerke scheuen keinen Vergleich mit den entsprechenden Bewegungen, die Frankreich in der Schule von Pont-Aven und im Symbolismus eines Maurice Denis vor allem sah. Der frühe Expressionismus ist namentlich durch einen Zyklus freskaler Kompositionen ausgezeichnet, die Hermann Huber 1910 in Palästina malte. Ihm reihen sich eine ganze Anzahl anderer Zürcher Maler an, wie Soldenhoff, R. Kündig, W. Buchmann oder esoterischer gerichtete Naturen wie Meier-Amden, Lüthy, Bodmer. Reich ist auch der Zuschuß der welschen Schweiz: Otto Vautier, Blanchet, P. Th. Robert, Bressler, Barrand seien neben älteren Landschaftern, wie Miville, De la Rive, Calame wenigstens erwähnt. In der Graphik dominiert mit vielen Handdrucken Albert Welti, dem sich fast mit dem vollständigen Oeuvre der kürzlich verstorbene Edouard Vallet, mit seltenen Blättern Cuno Amiet, Huber mit reichen Frühfolgen und viele andere jüngere Schweizer, teilweise mit ganzen Serien, anschließen. Detailliertere Auskünfte gibt der reich illustrierte Katalog, den Hermann Ganz einleitete. Z

*

DIE REMBRANDTS DES POLNISCHEN KÖNIGS STANISLAW-AUGUST

Dr. Tadeusz Mańkowski in Lemberg, welcher eine umfassende Monographie über die Gemäldegalerie des letzten polnischen Königs Stanislaw-August (1732—1798) vorbereitet, teilt in einer Einzelstudie, erschienen im Bulletin der Polnischen Akademie der Wissenschaften in Krakau, folgendes über die Rembrandtbilder dieser einstigen Sammlung mit. —

Der kunstliebende Stanislaw-August besaß im ganzen sechs zweifellose Rembrandtbilder, von denen vier aus der Berliner Sammlung von Kamecke stammten. Nach Auflösung dieser letzteren hatte der Kunsthändler Triebel einen großen Teil der Gemälde nach Warschau gebracht, wo der König um 1775—1779 von ihm vier Werke des großen Holländers erwarb. Zwei davon befinden sich jetzt in der Sammlung des Grafen Karl Lanckoronski, Wien (Klassiker der Kunst, p. 117), das dritte, ein Bildnis des Adrien Harmensz van Rijn, befand sich im Besitz des Grafen Felix Nicolas Potocki, Paris, welcher es 1921 dem Louvre vermachte; das vierte Bild endlich — »Junger Mann im breiträndrigen Hut« — hing bis 1895 im Schloß Lazienki in Warschau und wurde dann von der russischen Regierung in die Ermitage, Petersburg, überführt. Dieses Gemälde figurierte im handschriftlichen Katalog der königlichen Galerie als Werk des Jakob Geritsz Cuyp.

In Wien hatte Stanislaw-August 1767 ferner ein kleines Porträt von Rembrandt erworben, dessen Besitzerin jetzt die Gräfin Zdzislaw Tarnowska, Krakau, ist.

Der sechste und wohl populärste Rembrandt aus der ehemaligen königlich-polnischen Galerie war der sog. »Lisowczyk« oder »Polnische Reiter«, der von seinem letzten Besitzer in Polen, dem Grafen Tarnowski, Dzikow, unlängst an Mr. H. C. Frick verkauft wurde. Das Bild wurde für den König von seinem Gesandten M. C. Oginski in Amsterdam erworben und gehörte zu den wenigen Lieblingsgemälden Stanislaw-Augusts, welche er nach seiner Abdankung für sich behalten wollte. Der »Polnische Reiter« gehörte dann ab 1814 dem späteren polnischen Finanzminister Xaver Lubecki, ging später in den Besitz des Rektors der Wilnaer Universität Hieronim Stroynowski über, dessen Tochter Valerie, eine begabte Miniaturmalerin, den Grafen Jan Felix Tarnowski, Dzikow, heiratete, dem sie das berühmte Bild als Brautschatz mitbrachte. —

Noch mehrere andere Gemälde der königlichen Galerie trugen den Namen Rembrandt, welche zu identifizieren jetzt äußerst schwierig ist, darunter auch der »Ecce Homo« von Nicolas Maes, welchen Stanislaw-August in Petersburg dem Kanzler Grafen Besborodko geschenkt hatte und der jetzt in der Ermitage hängt. Dieses Gemälde war ausgestellt auf der von der Zeitschrift »Staryje Gody« 1909 in Petersburg veranstalteten Ausstellung alter Meister (abgeb. in »Les Anciennes Ecoles de Peinture dans les Collections Russes«, Van Oest, 1910, p. 86) und befand sich damals in der Sammlung der Gräfin L. A. Mussin-Puschkin. —

P. E.

Francesco Bonsignori — Heiliger Georg

Versteigerung der Sammlung Freih. v. Lanna, München, am 6. November durch Cassirer-Helbing, Berlin

SEIT CÉZANNE IN FRANKREICH

Von Mitte November an zeigt die Galerie Flechtheim eine Ausstellung »Seit Cézanne in Frankreich« mit über 100 Zeichnungen und Aquarellen, und 50 Skulpturen, die von einer Reihe Deutscher, Schweizer und Pariser Sammler unterstützt wird. Den Mittelpunkt bildet Georges-Seurat, dessen Werk in Deutschland fast unbekannt ist. Hierzu steuert vor allem Felix Fénéon in Paris bei. Dann Cézanne, Renoir, Degas, van Gogh und von den Lebenden Matisse, Picasso und Braque. — Unter der Kleinplastik u. a. Bronzen von Rodin, Degas, Renoir, Maillol, von Despiau und Brancusi, von denen zum erstenmal Werke in Deutschland gezeigt werden.

THOMA-AUSSTELLUNG

Die Ludwigs-Galerie (Otto H. Nathan), München, veranstaltet vom 31. Oktober bis 23. November 1929 eine Ausstellung »Hans Thoma-Meisterwerke aus den Jahren 1870—1890«. Die Ausstellung wird fast nur Werke aus Privatbesitz zeigen, und zwar neben einigen der seltenen Blumenstilleben eine Anzahl der besten Landschaften. Das in Vorbereitung befindliche Verzeichnis wird Interessenten auf Wunsch gerne zugesandt.

H.-P. BERLAGE IN MOSKAU

Ein Besuch in Moskau scheint für die leitenden Meister der neuen Architektur obligatorisch zu werden. Nach Erich Mendelssohn, Bruno Taut, Le Corbusier, ist auch der bejahrte H.-P. Berlage, der Initiator neuer Bauformen in Holland, mit einer Delegation der »Freunde des neuen Rußlands« nach Moskau gekommen. Berlage hat in Moskau einen Vortrag über neue Architektur gehalten und ist von den Führern der Bewegung in der Räteunion durch ein Bankett gefeiert worden.

P. E.

KUNSTDIEBSTAHL IN MADRID

In der Madrider National-Bibliothek ist kürzlich ein Diebstahl von mehr als 50 Originalblättern von Dürer und Rembrandt entdeckt worden. Ein Angestellter der Bibliothek und ein Wächter wurden verhaftet. Die Schuld wird einer mangelhaften Beaufsichtigung beigemessen. Vorläufig fehlt jede Spur von den entwendeten Kunstwerken. A. D.

C. G. BOERNER-KATALOGE

Die Kataloge der November-Auktionen bei C. G. Boerner sind erschienen. Die Kupferstich-Sammlung ist in einem umfänglichen Band beschrieben, der auf dem äußeren Umschlag einen seltenen Kupferstich des Meisters E. S. zeigt und dem zwei farbige Tafeln und 40 Lichtdrucktafeln beigegeben sind. Unter diesen sind zwei der kostbarsten Stücke der Sammlung originalgetreu, ein früher deutscher Stich »Die Geburt Christi« von Mair von Landshut in grünlichem Ton und ein herrliches Exemplar eines der berühmtesten Farbstiche des 18. Jahrhunderts »Les Deux Baisers« von Debucourt, ebenfalls originalgetreu reproduziert. An allerkostbarsten Stücken, die dieser Katalog beschreibt, sind anzuführen zwei niederländische Inkunabeln des Kupferstiches in herrlichen Exemplaren, nämlich eine große Apostelfigur des Franz von Bocholt und ein Original-Ornamentstich von Meckenem. Unter den Dürer-Stichen ist bei weitem das wertvollste Blatt ein unvergleichliches Exemplar des »Hubertus«, das in der Taxliste mit 25 000 M. bewertet wird, ferner drei erstklassige Drucke der Hauptblätter Dürers, »Die Melancholie«, »Hieronymus in der Zelle«, »Ritter, Tod und Teufel«. Von dem Rembrandt-Werk sind auf großen Doppeltafeln abgebildet zwei Exemplare der »Drei Kreuze«, der heute am meisten geschätzten Radierung des Meisters, ein früher Zustand vor der Überarbeitung und ein herrlicher tieftoniger Druck des verdunkelten Blattes. Der erstere wird mit 50 000 M., der andere mit 25 000 M. bewertet. Die Schongauer-Serie enthält besonders zwei reizende Madonnen-Stiche, »Die Madonna auf der Rasenbank« und »Die Madonna im Hofe«. Dazu eine Menge interessanter, seltener und wertvoller alter Kupferstiche jeder Art, wie wir das in Boernerschen Katalogen nicht anders gewöhnt sind. Da der Hauptteil der Sammlung alter Fürstenbesitz ist, ist auch das 18. Jahrhundert besonders gut vertreten, und zwar sind es hauptsächlich die feinen französischen Farbendrucke, von denen außer den schon obenerwähnten »Deux Baisers« von Debucourt dessen Pendants »Les Bouquets« und »Les Compliments« sowie ein paar ganz frische Exemplare berühmter Blätter von Bonnet und Demarteau zu den wertvollsten Stücken der Serie gehören. Die englischen Blätter treten dagegen in den Hintergrund, doch weisen sie die kostbarste Nummer des Kataloges auf, nämlich die vollständige Serie der Cries of London in ganz frischen, breitrandigen Farbendrucken, die mit 45 000 M. bewertet sind. Nur alter Besitz kann den Drucken solche Frische bewahren. Der zweite Band der Versteigerungskataloge beschreibt die Handzeichnungssammlung des in Leipzig verstorbenen Verlegers Dr. Curt Otto, des Mitbesitzers und Geschäftsleiters des Tauchnitz-Verlages. Er sammelte ausschließlich holländische und flämische Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts und hat auf diesem Gebiet eine reizende kleine Sammlung zusammengebracht, die dadurch an besonderem Wert gewinnt, daß Dr. Otto dauernd mit den wissenschaftlichen Spezialisten auf diesem Gebiet besonders dem verstorbenen Prof. Felix Becker in Verbindung stand und deren Meinung einholte. Dem Katalog sind ein Farbendruck und 18 Lichtdrucktafeln beigegeben. Besonders unter den holländischen Meistern dürfte kein bedeutender Name fehlen. g

NEUE SAMMLUNGSKATALOGE

a) Richard Klapheck, Die Kunstsammlungen der staatlichen Kunstakademie zu Düsseldorf: Das Verdienst dieses mit vielen Abbildungen versehenen Bandes beruht darin, eine nahezu unbekannte Sammlung, die in dem neuen Museum der Stadt Aufnahme gefunden hat, der wissenschaftlichen Forschung zugänglich gemacht zu haben. In ausführlicher Weise schildert der Verfasser die Geschichte der Sammlung, deren Grundstock die italienischen und französischen Barockgemälde und Handzeichnungen des ersten Düsseldorfer Akademiedirektors Lambert Krahe waren. In der Folgezeit wurde sie durch einige Gemälde und eine Reihe von Skulpturen Grupellos aus der nach München entführten Kurfürstlichen Galerie, durch eine Anzahl Bilder aus Schloß Bensberg, Berliner Leihgaben, Ankäufe und Schenkungen vermehrt. Leider ist das dem Bande beigegebene Verzeichnis der Künstlernamen nicht geeignet, einen Katalog der Sammlung zu ersetzen. Vielmehr macht die Bestimmung der Kunstwerke, die häufig mehr der Tradition als quellengeschichtlicher Untersuchung und stilkritischer Forschung folgt, einen solchen wünschenswert.

b) Katalog der Staatsgemäldesammlung in Speyer. Die Speyerer Galerie ist in den letzten Jahren neu geordnet und aus anderen bayrischen Sammlungen durch bedeutende Werke sinnvoll ergänzt worden. Sie gibt jetzt ein umfassendes Bild der pfälzischen Malerei und erhält durch Angliederung einer wichtigen Abteilung von Werken benachbarter Gebiete und niederländischer Meister allgemeine Bedeutung, um so mehr als auch Rubens' Bekehrung des Paulus, früher in der Münchener Pinakothek, hier Aufnahme gefunden hat. Der

T'ang Zirkusreiterin. Ton

Versteigerung der Sammlung Theodor E. Simon am 5. November durch Cassirer-Helbing, Berlin

Katalog, der in der Art der staatlich bayerischen Galeriekataloge erschienen ist, erfüllt durchaus alle Forderungen wissenschaftlicher Art. Die beigegebenen Abbildungen sind sehr willkommen.

Scharf

KATALOG DER GEMÄLDEGALERIE WIEN 1928, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM

Endlich einmal ein brauchbarer Handkatalog des Kunsthistorischen Museums! Anders als bei den früheren Katalogen, welche die Kunstwerke mit knappen Vermerken versehen, nach den Räumen geordnet, aufführten, unter alphabetischer Anführung der Künstler. Zum Vorbild des von Gustav Glück herausgegebenen Kataloges, als dessen Bearbeiter neben Glück die Leiter der einzelnen Abteilungen: Baldass, Buschbeck und Wilde zeichnen, hatte man sich scheinbar — auch hinsichtlich der Aufmachung — den Katalog der Münchner Alten Pinakothek gewählt. Dankenswert sind die ausführlichen Angaben zu der Geschichte der einzelnen Kunstwerke. (Im übrigen sei behufs Vermeidung des gleichen Versehens in dem angekündigten großen Katalog vermerkt, daß der wiederholt entstellt angeführte Name des künstlerischen Urhebers des »Neu eingerichten Inventariums der kayl. Bilder Gallerie in der Stallburg« Storffer, genauer Ferdinand à Storffer lautet, nicht Astorffer.)

P.-N.

Die Zeichnungen in der Universität Erlangen werden soeben in einer prächtigen doppelbändigen Veröffentlichung der bekannten Prestel-Gesellschaft in Frankfurt a. M. erschlossen. Die Bearbeitung dieses reichen Schatzes vornehmlich altdeutscher Zeichnungen führte Elfried Bock-Berlin durch, der auch die Mehrzahl der Blätter nach Meisternamen bestimmt hat. In der Subskriptionsaufforderung bemerkt die Prestel-Gesellschaft ausdrücklich, daß diese Publikation eine neue Reihe derartiger Kataloge (Prestel-Kataloge) eröffnet, in der in regelmäßigen Abständen weitere Bände mit den wichtigsten musealen Schätzen folgen werden. Sie sagt wörtlich: »In ihrer Anlage, Typographie und Ausstattung wird diese erste Veröffentlichung dokumentieren, welche Qualität auch von den späteren Bänden zu erwarten ist. Zugleich hat die Prestel-Gesellschaft versucht, im Sinne der Vereinbarungen des Internationalen Museumsamtes einen praktischen Beitrag für die einwandfreie Gestaltung wissenschaftlicher Kataloge zu liefern.« Der Preis für die obenbezeichneten beiden Bände beträgt in Halbleder 220 RM. Der Tafelband enthält für sich 613 Abbildungen auf 302 Lichtdrucktafeln.

B.

DAS SONDERHEFT DER ART NEWS

In jedem Frühjahr erscheint das mit farbigen und schwarzen Tafeln verschwenderisch ausgestattete

Sonderheft der amerikanischen Zeitschrift »The Art News«, das amerikanischen Privatsammlungen gewidmet ist und Reproduktionen der bedeutendsten Stücke enthält. Das vorliegende diesjährige Frühjahrsheft schließt sich seinen Vorgängern würdig an. Durch den Beitrag von Walter Heil über die Sammlung Bache in New York lernt man zum erstenmal die erst in den letzten Jahren entstandene Kollektion in ihrer wahren Bedeutung kennen. Nur wenig europäische Privatsammlungen lassen sich der Sammlung Bache, die Hauptwerke von Bellini, Crivelli, Ghirlandaio, Raffael, Tizian, Petrus Cristus, Roger van der Weyden, Rembrandt, Frans Hals, Holbein, van Dyck, Watteau, Fragonard, Gainsborough u. a. enthält, an die Seite stellen. Malcolm Vaughan bespricht die Hamilton-Sammlung in New York, deren Gemälde von Fra Filippo Lippi, Domenico Veneziano und Piero della Francesca kaum Vergleichbares zu anderen amerikanischen Sammlungen bieten. Die französischen Meister der Chester Dale-Kollektion, die wohl zu den besten Sammlungen neuerer Kunst in Amerika zu zählen ist, werden von Maud Dale publiziert. Allgemein orientierende Aufsätze über indische Plastik, Minoische Terrakottagruppen und über den Maler Arthur B. Davies runden das sehr anregende Heft ab. S.

EIN RÖMISCHES JAHRBUCH FÜR ARCHÄOLOGIE UND KUNSTGESCHICHTE

Die wissenschaftlichen Zeitschriften mehren sich. Vor einigen Wochen konnten die Metropolitan Museum Studies angezeigt werden und zu gleicher Zeit, während man daran geht, die Koetschausche Museumskunde wieder aufleben zu lassen, kündigen die französischen Museen das Erscheinen eines offiziellen Organs, eines Bulletin des Musées de France an. Schließlich liegt das erste Heft einer Rivista del R. istituto d'archeologia e storia dell'arte, die neben dem vom gleichen Institut herausgegebenen Bolletino d'arte das Studium der italienischen Kunst erweitern und vertiefen helfen will, vor. Das reich illustrierte Heft enthält Beiträge über ein Skizzenbuch der Renaissance, das die Reliefs der Trajanssäule in Federzeichnungen wiedergibt (Roberto Paribeni), über Girgentiner Bauten und Keramiken (Pirro Marconi), vor allem aber über römische Bibelminiaturen des 11. und 12. Jahrhunderts (Pietro Toesca) und über Pier Maria Pennacchi, dem noch immer zu Unrecht die Madonna mit Heiligen im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum zugeschrieben wird (Giuseppe Fiocco). Man kann die neue Publikation des italienischen Instituts willkommen heißen. S.

Orvieto, Anfang 15. Jahrh. Majolikaschale

Versteigerung der Sammlung Murray am 6. und 7. November durch Cassirer-Helbing, Berlin

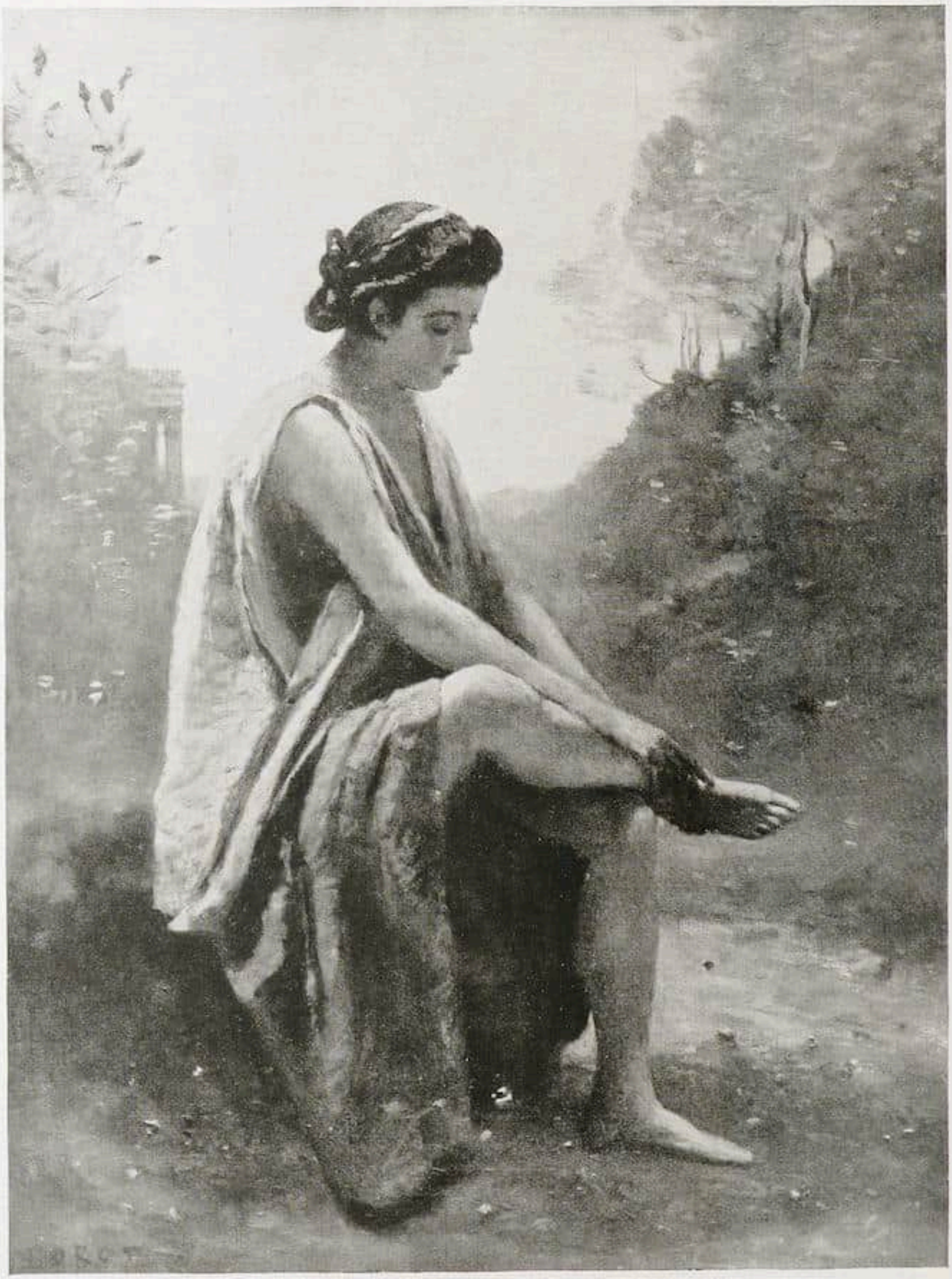
DER FIGURENMALER COROT

VON JULIUS MEIER-GRAEFE

Corot ging auf das Wesen des Menschen, der vor seiner Staffelei saß. Die ideale Forderung des Bildnisses wurde restlos erfüllt, weil das Objekt vor der Staffelei nur dafür da war, sich verewigen zu lassen, das heißt, aus einem beliebigen Individuum zum Repräsentanten des Ausdrucks zu werden. Des Corotschen Ausdrucks, nimmt man natürlich an, da uns die reifen Bildnisse der Tizian, Greco, Rembrandt zumal von ihren Schöpfern berichten, und das müßte um so mehr so sein, als es sich hier um anspruchslose Modelle handelt. Um so erstaunlicher die Vielseitigkeit des Ausdrucks. Jedes Bild dieser Art wird Corot auf den ersten Blick zugesprochen und zwar mit größerer Sicherheit als manche Landschaft, aber, verglichen mit den Werken anderer Meister, scheint die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt tiefer verzweigt und viel milder. Es gibt etwa hundertfünfzig solcher Bilder, ebensoviele verschiedene Ausdrucksformen, die unverkennbar verschiedenen Arten von Menschen gehören. Die Angleichung geht bei den anderen Meistern viel weiter. Greco hat seine spanischen Edelleute vergleichsweise auf einen Typ gebracht, und wir bewundern die Ergiebigkeit dieses Nenners. Kaum merkbare Nuancen genügen zur Individualisierung, und trotz der Ähnlichkeit der Gestalten untereinander werden wir ihrer nicht müde, möchten nicht eine entbehren. Corot wird einer viel größeren Mannigfaltigkeit gerecht. Er war auch hier zugänglicher, gastlicher, und die Spannung der Vision scheint mit der Biegsamkeit zu gewinnen.

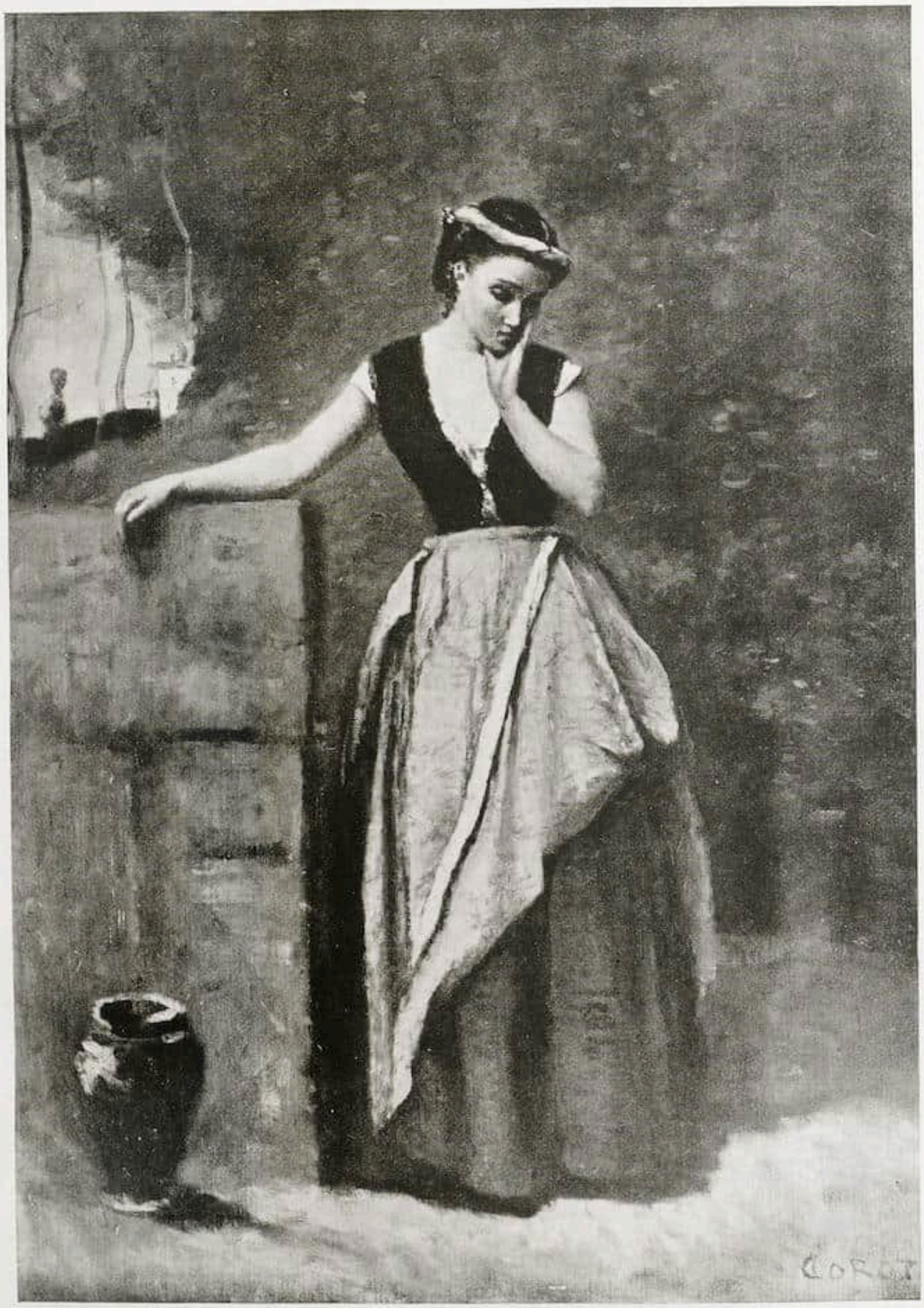
Dieses Gebiet kennt kein Nachlassen, keinen Unterschied zwischen Natur und Komposition. Es gibt alle möglichen Steigerungen, keine Nieten. Man findet nicht den geringsten Rest des Manierismus, nicht einmal eine spielerisch zu nennende Laune. Man möchte dem Figurenmaler eine tiefer gehende Beteiligung nachsagen. Vielleicht drängt uns die Masse der Landschaften zu der relativ geringen Zahl von Figurenbildern. An die Stelle des schweifenden Gesellen, der seine Augen nur hinzuhalten brauchte, tritt die Sammlung eines intuitiven Forschers. Was trieb ihn? Gäbe es nicht so viele verschiedene Objekte, wäre man auch ohne biographischen Beleg versucht, einen um dreißig Jahre verspäteten Roman des verschworenen Junggesellen anzunehmen.

Denn es sind fast immer Frauen. Sie tragen das Gesicht, das sich nicht in der ersten Stunde erschließt, sind nicht immer schön. Die »Velléda« in der Sammlung Moreau, die stehende Frau in sehr schlichtem grauen Kleid mit nackten Armen und offenem Haar ist eine Matrone. Das Fesselnde liegt in der Malerei. Das Fleisch, aus diagonalen schraffierten kleinen Flecken, steht der Technik Delacroix' nahe, reizvoll für Künstler, nicht für Liebhaber der Frau. Die Sinnlichkeit ist mit jener Bereitschaft zur Resignation verbunden, die den Mann zurückhält. Ein kühler Hauch beschattet viele dieser Frauen. Sie sind selten erobernd, nie eroberungssüchtig, gar nicht pariserisch. Meist gehören sie der gleichen bescheidenen sozialen Sphäre an. Die Stimmung bleibt aller Erotik entrückt und versagt sich dem Lyriker der Idylle. Nichts von Nymphe und Satyr, ein beschaulicher Ernst. Jede Gestalt ist allein im Bilde, kann nur allein sein. Es ist der Augenblick stillen Nachsinnens, der die Züge löst. Ohne unheiteren Sinnes zu sein, geben sie sich gern solchen Augenblicken hin, geschützt von einem dem Mann nicht zugänglichen Retiro. Jede Anspielung auf einen bestimmten Anlaß zu dieser Haltung unterbleibt. Wenn sie allein sind, sind sie immer so. Das Mädchenhafte verbindet sich früh mit der Matrone. Doch wissen sie, warum sie da sind; sie haben dem Maler zu sitzen. Oft sehen sie den Betrachter an, und das könnte einem voreiligen Psychologen als Regiefehler gelten. Das Wild soll in der Natur grasen und gar nicht wie gemalt aussehen. Corot erreicht mit dem Gegenteil eine Vertiefung. Das unverhohlen Porträthafte umgibt das Retiro mit Konvenienz und führt zu einer gelassenen



J. B. Camille Corot
0,60 : 0,46 Robaut 1999

Eurydice. 1868—70
Photo: Durand-Ruel, Paris



J. B. Camille Corot
0,64 : 0,45 Robaut 1541

Mädchen am Brunnen. 1855—63
Photo: Durand-Ruel, Paris

J. B. Camille Corot
0,82 : 0.54 Robaut 1508

Velleda. 1868—70
Louvre, Collection Moreau, Paris

Objektivierung. Da die Mädchen Modell sitzen, können sie nicht sentimental sein oder können es nur außerdem sein. In Wirklichkeit ist das, was sie außerdem treiben, das Sitzen. Manche tragen den Titel »Rêverie«, z. B. die von Robaut zur Zigeunerin gemachte Frau vor der Mauer, die das gedankenschwere Haupt auf die Hand stützt. Corot hat sie mit bunten orientalischen Kostümteilen behangen und ihr ein Buch in die Hand gegeben. Auch das gehört zum Sitzen. Er ließ in später Zeit oft die Emma Dobigny, ein von Troyon empfohlenes Modell, posieren, ein reizendes Geschöpf mit durchaus unklassischen Zügen. Lange Wimpern beschatteten die Augen. Er gab ihr einen farbigen Haarputz, den sie zu tragen wußte, tat ihr ein türkisches Gewand um und skizzierte auf die Wand hinter ihr einen Fries mit Wagenrennen. So wurde sie zur Griechin. So geputzt hat er sie auch einmal in ganzer Figur am Brunnen gemalt, und wir fragen uns nicht, ob so ein bräutlicher Aufwand zu dem Krug passen könnte.
Sie sind alle gestellt. Man merkt es oder merkt es nicht. Während uns bei den kom-

J. B. Camille Corot
0,80 : 0,59 Robaut 1565

Mariette (Mme Gambey). 1869—70
Photo: Durand-Ruel, Paris

ponierten Landschaften so oft die Absicht verstimmt, fügt hier die Einsicht in die Regie eine Beglaubigung hinzu, weil das Bildhafte gewinnt, weil das Gestellte geschickter oder ungeschickter gemacht wird, weil es uns nicht hindert. Emma Dobigny war keine Griechin. Sie lief im Atelier herum, erzählte den letzten Witz vom Boulevard und amüsierte sich über alles und nichts. Als Corot ihre nackten Beine malte, dachte er viel weniger an Eurydice, als er es acht Jahre vorher bei der Arbeit an dem Salonbild von 1861 getan hatte, wo Orpheus die Eurydice durch den Wald zieht. Dort gleicht sie einer Konfirmandin, die zum Tisch des Herrn geführt wird. Théophile Gautier nannte sie eine Puppe ohne Gelenke. Jetzt dachte Corot nur an Emma Dobigny, die wahrscheinlich ihren Strumpf geradezog. So mußte sie einen Augenblick bleiben. Eurydice ist der Emma Dobigny nicht im Wege. Der Titel dokumentiert keinen Archaismus, sondern den der Fesseln ledigen Mädchenkörper, ein Kosewort für die griechisch anmutende Gliedersprache.

Nackte oder halbnackte Einzelgestalten kommen in der Kategorie nicht wieder. Das Kleid gehört dazu. Zumal das kleinbürgerliche Kleid, nur erlaubt sich Corot mit ihm

alle möglichen Freiheiten, um Farbe in das Kostüm zu tragen. Er verbannt die saucigen Töne des späten Landschafters und gewöhnt sich an eine klangvolle Palette. Der Figurenmaler wird Kolorist. Die Behandlung des Ärmels fällt auf. Er verwendet Stoffe, die sich in keinem Laden finden. Die Rüschen und Bänder entstehen erst im Bilde und haben nur im Bilde Gültigkeit.

Sonderbar, daß der Landschafter der gefälligen Dämmerung, der Lyriker mit dem tastenden Pinsel, der Romantiker, dem man Sentimentalität nachsagt, solche Synthesen hervorbrachte, während der Former David, der Konstrukteur, zum Analytiker wird. David nimmt ein Empire-Möbel und legt eine schöne Frau darauf. Sie liegt vollendet und ist die Mme. Récamier. Er steckt in Kostüme seiner Zeit Menschen, richtige Menschen. Sie strotzen von Leben, vom Leben des Empire. David war trotz der Revolution der Konservative, und Corot, der sachte Bürger, durchbricht die Überlieferung und entdeckt die Frau. Die Dinge an ihr und um sie herum gelten ihm nur, soweit sie ihm das gesuchte Wesen beleuchten. Das Kettchen um den Hals, der Zweig im Haar sind Erfindungen für die Beleuchtung der Dargestellten, unter Beleuchtung alles verstanden, was die Physiognomie erhellen und zugleich das Bild illuminieren kann. Auch die Haltung beleuchtet. Der weitausladende nackte Arm, der in der »Rêverie« das Haupt stützt und gleich einem Portal oder Fenster ein Stück Welt ausschneidet, baut den Menschen und das Bild. Solche Arme sind Teile von Monumenten, die das Licht umspielt, Sammler des Lichts. Aber auch das Buch in der Hand oder die Mandoline oder die Blumen, die seine Mädchen statt des Buches zuweilen in der Hand haben, beleuchten. Wahrscheinlich wird das Buch nicht gelesen, und die Mandoline kam zufällig auf den Schoß. Der Zufall wird nicht verschwiegen, und das entlastet die Vision. Denkt nicht, sie sei eine Leserin oder eine Musikantin; diese Dinge stehen farbig dem Bilde, stehen außerdem auch ihr. Vielleicht könnte sie lesen, könnte Mandoline spielen, da sie an Gedanken hängt und Musik in sich hat. So sieht sie der aufbauende Instinkt des Mannes. Die Frau spielt immer die Mandoline, die wir in ihre Hände legen.

Zuweilen scheint er sich dem Stilleben zu nähern. Auf dem kleinen Bild nach der blonden Clémence, in der Sammlung Gerstenberg, steht auf dem Tisch eine Vase mit Deckel, die das ganze Bild koloristisch bestimmt. Man kann von ihrer Farbe eigentlich nur sagen, sie leuchte, eine bräunliche Bronze, die im Ärmel des auf der Lehne liegenden Armes und im Haar und schließlich, erhellt, in der Wand wiederkommt. Einen letzten Ton spürt man noch im Fleisch. Auf dem dunklen Kleid liegt ein gestreifter Louis-Seize-Stoff, ausgeblichenes Rosa, wie es in der Seide alter Tapeten vorkommt, die Streifen grünlichblau. Dieser Stoff und die Bronze! Nur Vermeer hat ebenso raffiniert kombiniert. Es scheint unsinnig, bei diesem Aufwand erlesensten Geschmackes nach der Bedeutung der Zurichtung zu fragen. Die Vase auf dem Tisch allein wäre schon Bild, erst recht der Stoff auf dem Kleid. Überdies versteckt Corot nicht die Absicht. Der Stoff gehört nicht zum Kleid, sondern wurde nur, weil er so gut aussah, also nur der dekorativen Wirkung wegen, darüber gelegt. Corot hat ihn an der Schulter und am Arm ein bißchen zurechtgezupft, damit er schön falle. Trotzdem kein Stilleben, keine Dekoration! Weniger Schmuck, der als solcher wirkt, als das Kleid der Maria Medici von Rubens im Prado, sachlich wie das Gerät auf dem Heiligenbild eines nordischen Primitiven, sachlicher! Was wußten Primitive von der hier gebotenen Notwendigkeit der Dinge? Erst die Prosa unserer Zeit hat solche dem Ding entrückte Sachlichkeit, solche Sparsamkeit, solchen Reichtum in der Armut gelehrt. Ohne das Tuch hätte das Bild kein Gesicht, und man sähe nicht den Menschen, würde ihn womöglich nicht einmal sehen wollen. Das Tuch lockt von weitem und bleibt, auch wenn wir in das Bild eingetreten sind, wirksam, nur wirkt es dann anders, ein Feuer im Kamin, an dem wir sitzen. Es wirft seinen Schein auf den Menschen, mit dem wir

reden. Die Vase auf dem Tisch ist eine kleine Lampe, die man während der Unterhaltung gern, ohne es zu wissen, anblickt. Ihr beharrliches Glimmen fördert den Fluß der Gedanken. Gespannt aber hängen wir an dem Gesicht dieses in sich verlorenen Mädchens, das man geputzt hat und das es vergißt. Man heftet sich an die wenig geöffneten, glimmenden Augen, an das bißchen Hand, das unter dem Tuch vorkommt, mit einer Spannung, als gelte es, Geheimnisse zu enträtseln. Der Vater der Clémence hieß Abadie. Sie setzte sich, wie man wollte, und wartete, bis es später war. Corot hat sie einmal dekolletiert gemalt. Sie liegt mit den Armen auf einem Kissen wie auf der Brüstung einer Loge und blickt in einen nicht vorhandenen Zuschauerraum. Man denkt oft bei solchen Bildern an Renoir. Sieht man aber bei Gerstenberg die Werke Renoirs neben der Clémence, so verlängert sich der Weg zur Ferne eines Primitiven. Nur weiß man nicht mit Sicherheit, wer von den beiden Malern als Primitiver zu bezeichnen wäre. Ein streitbarer Bekannter, der den prinzipiellen Unterschied zwischen der schildernden Darstellung Davids und der Synthese Corots nicht zugeben wollte, fragte, ob der Schmuck an der Stirn der Femme à la Perle auch nur der Beleuchtung diene und nicht vielmehr als dekorative Aufmachung anzusprechen sei, ganz wie die Kleider und Hüte der »Dames de Gand«. Er hätte mit gleichem Recht fragen können, ob die Krone auf dem Haupt eines in Stein verewigten Königs zur Toilette gehöre. Gerade die Femme à la Perle macht die dem Dinghaften entrückte Sachlichkeit besonders deutlich und vergrößert noch die Entfernung zwischen den beiden Arten. Natürlich war für Corot die Perle nichts anderes wie das Tuch der Clémence, nur gewinnt das isolierte Detail im Bilde vervielfachte Tragkraft. Übrigens, ist es unbedingt eine Perle? Keinesfalls eine vom Juwelier. Zum Kleid paßt die Kostbarkeit durchaus nicht, und schon damit erledigt sich eigentlich die Frage. Es fehlt jede Andeutung des spezifischen Perlenglanzes; man kann sagen glücklicherweise, denn so ein Effekt müßte die farbige Haltung des Bildes gefährden. Dem Ton nach gehört das Ding eher zu dem stumpfgrünen Zweig im Haar. Was es aber auch sei, es muß da mitten in der Stirn nahe dem Haar sitzen. Der Platz ist vorbestimmt wie die Spitze des Giebelfeldes eines griechischen Tempels. Nicht Dekoration, noch Schilderung, sondern Bau. Damit steigern sich alle unsere Deutungskräfte. Wir nehmen den Farbfleck als Perle, die man an die königliche Stirn heftet, und wohnen einer Krönung bei.

J. B. Camille Corot — La femme à la Perle. 1868—70
0,70 : 0,54 Robaut 1507 — Louvre, Paris

Aus dem in diesen Tagen in den Verlagen Bruno Cassirer und Klinkhardt & Biermann erscheinenden monumentalen Werk des Verfassers über Corot.

Francesco Guardi — Szene aus der Tobiaslegende
Von der Orgelbrüstung in San Arcangelo Raffaello in Venedig

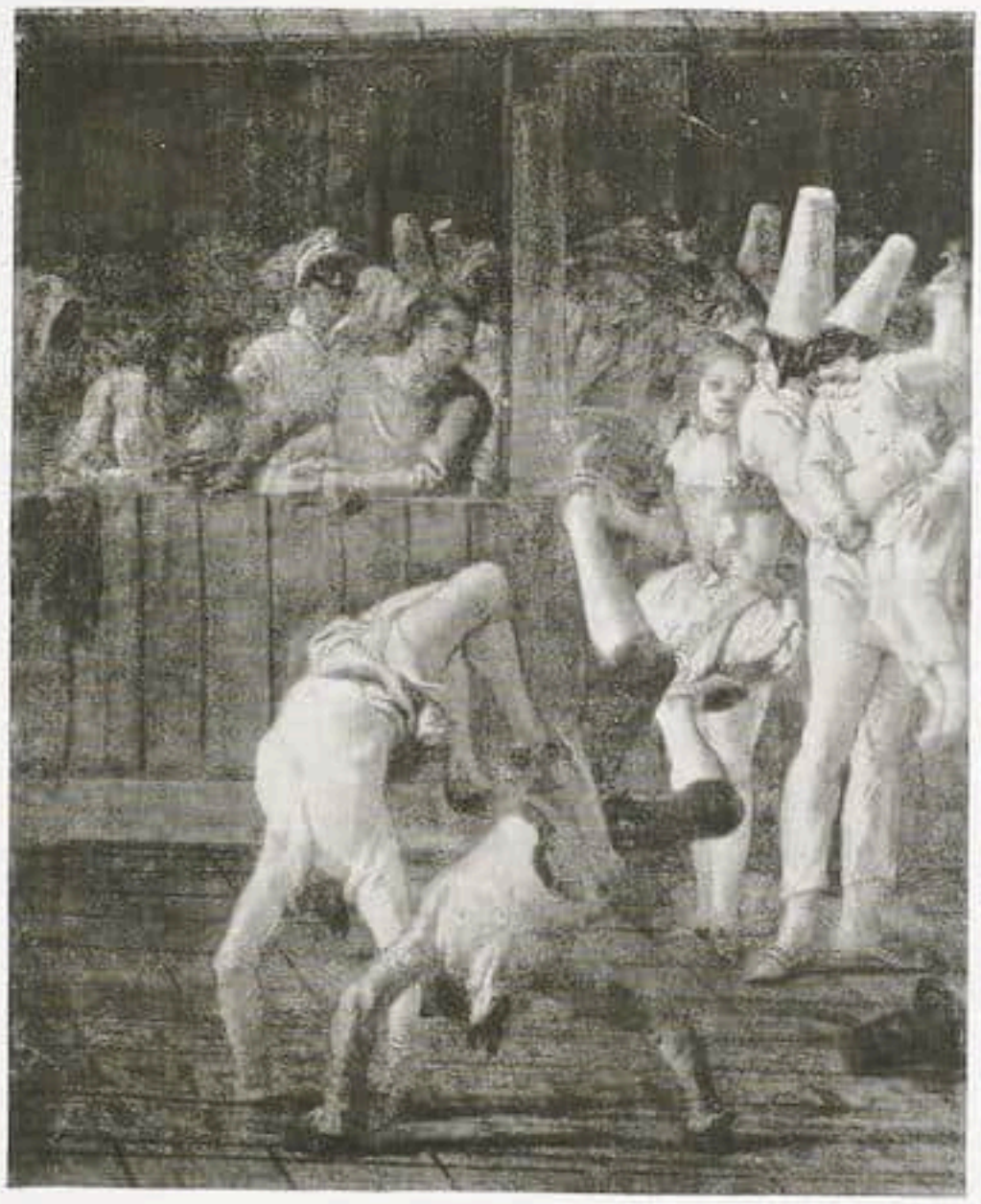
ITALIENISCHES ROKOKO IN VENEDIG

VON EMIL WALDMANN

Diese Ausstellung, eine Art Fortsetzung der vor sieben Jahren in Florenz veranstalteten Barockausstellung, mit sicherstem Instinkt für die besten Dinge zusammengestellt und mit feinstem Geschmack aufgebaut, ist nicht nur sehr schön, sondern auch sehr lehrreich. Zunächst lernt man, daß die italienische Kunst dieses Jahrhunderts, von einigen großen Namen abgesehen, ziemlich unbekannt ist. Man kennt Tiepolo und Rosalba, etwas Guardi, dann zufällig Magnasco; man glaubt Canaletto und Belotto zu kennen. Aber wie die Dinge sich wirklich verhalten, sieht man erst jetzt. Nicht nur, daß von den bekannten Künstlern unbekannte und manchmal sehr wichtige Werke herbeigeholt wurden, sondern die inneren Beziehungen der Künstler des 18. Jahrhunderts wurden aufgedeckt.

Während Venedig im Barockjahrhundert kaum eine Rolle spielt, reißt es im Settecento die Führung an sich. Der Bolognese Crespi wird wichtig, z. B. für den in diesem Jahre etwas überschätzten Piazetta, der sogar mit Rembrandt (in Italien) verglichen wird, aber doch wohl, wenn verglichen werden soll, etwas wie ein farbig durchsonnter Ribera gewesen ist. Wieviel der aus Piacenza stammende Pannini, von dem eins der besten Bilder das Museum in Hannover besitzt, sowohl den Canales und Guardi, als auch Marieschi gegeben hat, wird plötzlich Problem, ebenso bei Magnasco, dem in Genua geborenen Mailänder. Der sieht auf einmal aus wie Goya, und es ist immerhin möglich, daß seine flackerige Malweise von Francesco Guardi, dem Figurenmaler Guardi, geerbt wurde. Denn wenn Guardi Figuren malte, ist er nicht immer so beruhigt wie in den beiden großen Leinwänden vom »Besuch im Nonnenkloster« und von der »Spielbank« (Museo Correr), sondern in den sieben Bildern aus der Tobiasgeschichte arbeitet er im Furioso, mit illusionistischer Technik und in maniera grande. Diese Bilder, vor einigen Jahren von Fiocco entdeckt, d. h. für Guardi in Anspruch genommen, ließen früher, an Ort und Stelle an der Orgelbrüstung der hinter San Sebastiano gelegenen Kirche San Arcangelo Raffaello, soweit man sie überhaupt jemals gut sehen konnte, an Schülerarbeit aus Magnascos Werkstatt, staffiert von Mitarbeitern Tiepolos, denken. Es sind aber vollkommen eigenhändige Guardis und der kleine Saal, in dem sonst nichts ist als

diese Bilder, ist eine der großen, aber sehr schönen Überraschungen der Ausstellung, neben dem Raum mit den ausgezeichneten Fresken, mit denen Gian Domenico Tiepolo, der Sohn des Großen, die Villa Tiepolo in Zianigo dekorierte und die nun ins Museo Correr in einem eigenen Zimmer eingebaut werden sollen. Auch von Giovanni Battista Tiepolo ist ein Hauptstück aus dem Dunkel der Kirche San Alvise geholt worden: Die große Kreuztragung, die man nie ordentlich sehen konnte. Hier sieht man sie endlich. Sie ist fast so schön wie die kleine Fassung (früher Sammlung Seeger, Berlin; jetzt Kunsthalle Hamburg), aber ziemlich verdorben und bedarf dringend der Krankenheilung.



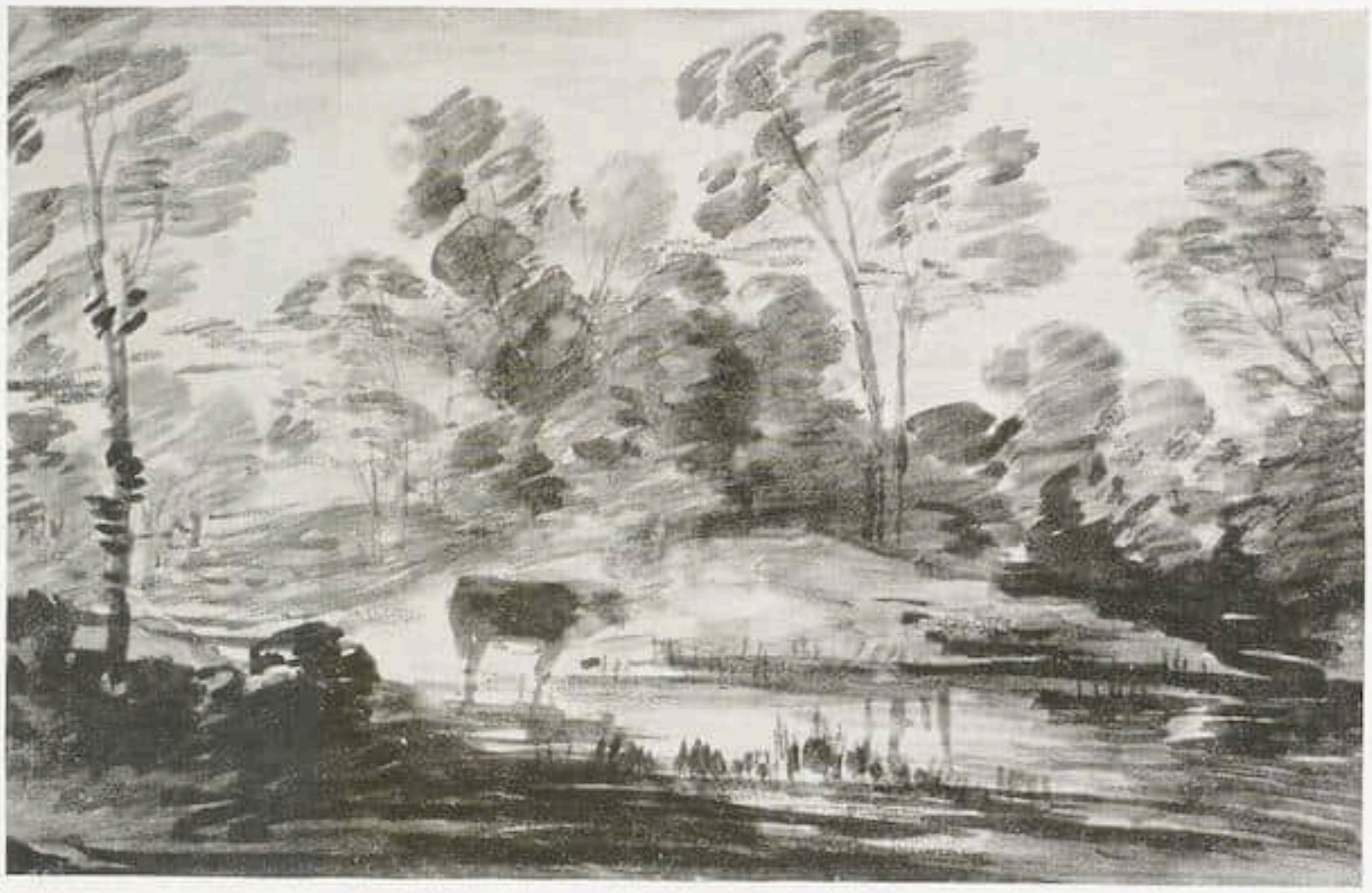
Giandomenico Tiepolo Aus dem Pulcinella-Zyklus
Fresko aus der Villa dei Tiepoli in Zianigo
Bes.: Museo Correr in Venedig

Natürlich sind alle bedeutenden und interessanten Maler des Jahrhunderts mit gut gewählten Kollektionen vertreten, die meisten in einem eigenen Raum. Tiepolo und die Canales (etwas Schöneres als die Varese-Landschaft der Brera hat Belotto nie gemalt), Guardi, nicht nur mit Landschaften, sondern glücklicherweise auch mit dem Konzertbild aus der Münchner Pinakothek sowie mit dunkelblauen Putten-Panneaux', und Magnasco haben ihren eigenen Saal für sich. Aber viel Licht fällt auch auf die kleineren Leute, von denen wir so wenig wissen. Der ganz zum Venezianer gewordene Zuccarelli aus Toskana hat sicher mit Guardi zu tun, mit jenen Orgelbildern. Aber wie das Verhältnis zwischen ihnen eigentlich war, ist noch ebenso unklar, wie die Aufteilung der Werkstattbilder Tiepolos unter Giandomenico, Zugno und Chiaruttini. Man müßte auch einmal ernstlich die Frage prüfen, ob nicht der Aufenthalt Antonio Canales in London (1747—1754) und der Zuccarellis die englische Landschaftsmalerei noch nachhaltiger beeinflußt habe, als der oft berufene der Holländer, von denen die van de Veldes ja auch in England lebten. Wer Pietro Longhi war und wer Alessandro Longhi, ist auch noch nicht sicher. Der Bildnismaler Alessandro Longhi ist oft nicht sehr gut, jedenfalls nicht besser als der Bergameske Ghislandi, dessen venezianisches Männerporträt und der Erzherzog bei Poldi-Pezzoli weit über seinen vielen Werken im Museum in Bergamo stehen (wenn hier nicht falsche Zuschreibungen vorliegen). Pietro Longhis, des Genremalers bestes Bild ist, gegenüber den üblichen, bei weitem nicht an Hogarth heranreichenden Sittenbildern, das berühmte Rhinozeros. Aber man weiß nicht recht, ob es wirklich von ihm ist, eben weil es zu gut ist, und von Alessandro Longhi, dem man es zuschrieb, kann es auch nicht sein. Soll man nicht Antonio Guardi riskieren? Und sind Bilder, wie das Frauenbild der Galerie Corsini, die man bisher Bonito nannte, nicht eher von dem sehr interessanten Caspare Traversi, der manchmal an Terbruggen erinnert und der seine Leinwände mit Halbfiguren und Köpfen sehr überfüllt? Das Konzertbild ist ihm wohl mit Recht zugeschrieben. Der Porträtmaler Longhi steht manchmal dem Halbösterreicher Lampi nahe. — Kurz, wir wissen eigent-

lich wenig über die italienische Malerei des Settecento, wenn es Ernst wird. Noch weniger über das Kunstgewerbe dieser Epoche, worauf Ugo Ojetti hingewiesen hat. Gesammelt ward es in Italien nie systematisch und von Büchern haben wir nur das von Morazzini über venezianische Möbel und das von Minada über Holzmöbel in Ligurien im 17. und 18. Jahrhundert. Während Ligurien im Rokoko beinahe als französische Kunstprovinz angesehen werden kann, hat Piemont zwei ausgezeichnete Künstler, Pifetti, Meister der Intarsia und vor allem Guiseppe Maria Bozanigo (1745—1820), der in seinen besten Arbeiten den besten Franzosen nahekommt. Venedig ist also so unfranzösisch wie möglich. Den fernöstlichen Lack haben die venezianischen Handwerker schon im Ende des 17. Jahrhunderts benutzt, vor den Franzosen, und sind auch sonst immer ihre eigenen Wege gegangen. Grüner Lack und gelber Lack, oft bunt bemalt, ist ihre Spezialität. In der Modellierung der Hölzer sind sie nie so scharf und so korrekt bei der Werkzeichnung und bei der Durchbildung wie die Franzosen oder die Piemontesen, sondern flüssiger und weicher und manchmal sehr launisch. Sie reden gar nicht immer so leise, wie sie heute sprechen, sondern sind eher etwas lärmend, und ihr Geschmack, sehr sicher, läßt oft an das Leben auf dem Lande denken. Aber dieser Geschmack beherrscht auch das Feine und Elegante. Noblesse ist ja durchaus vereinbar mit Pomp. Die Freude an der kräftig modellierten Fülle lebt seit ihrem ältesten Meister, Brustolon, immer wieder auf. Sie arbeiteten gern auf Fernsicht und blieben Bildhauer. Die Prunklaterne des Admiralschiffs der Pisani, aus dem Anfang des Jahrhunderts, ist, wie die anderen drei, die den Eingangsraum der Ausstellung zieren, sicher von einem bedeutenden Bildhauer gemacht.

Ein nicht weniger unbekanntes Gebiet ist das der Keramik. Aus allen Manufakturen aller Provinzen ist genügend vorhanden — im Gegensatz zum Glas — um sich ein Bild zu machen. Ginore di Doccia und Capodimonte, Neapel und Abruzzen, auch Majolika aus Mailand. Besonders reich die Erzeugnisse Veneziens, von Nove bei Bassano, und die stadtvenezianischen von Verri und von Cozzi.

Venezianisch. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts — Vergoldete Kommode



Gainsborough

Landschaft. Tuschpinsel
Berlin, Kupferstichkabinett

MEISTERZEICHNUNGEN VOM 15.—18. JAHRHUNDERT

AUSSTELLUNG IM BERLINER KUPFERSTICHKABINETT

VON ALFRED SCHARF

Das Kupferstichkabinett, eine der schönsten und wichtigsten Abteilungen der Berliner Museen, ist leider auch die allgemein am wenigsten bekannte. Abgesehen von den Fachleuten wird es vom kunstliebenden Publikum nur selten besucht. Sollte die Kunst des Zeichners, die des Kupferstechers und des Holzschneiders wirklich so unpopulär sein? Dem widerspricht die Fülle graphischer Produktion und die Reproduktion graphischer Gegenstände. Die Gründe dafür müssen anderer Art sein. Die Propaganda des Kabinetts für seine Sammlung ist nur gering, vielleicht scheint auch vielen der stille Ausstellungsraum, zwischen dem Studiensaal und den Verwaltungsräumen gelegen, nur schwer erreichbar. Jedenfalls harren der Verlebendigung des kostbaren Besitzes des Kupferstichkabinetts noch Aufgaben.

Albrecht Altdorfer Madonna. Feder. 1518
Berlin, Kupferstichkabinett

Allzuwenig ist bekannt, daß die wenigen Ausstellungen, die das Kupferstichkabinett jährlich in seinem kleinen Ausstellungsraume veranstaltet und die immer unter neuen Gesichtspunkten zusammengestellt die schönsten Objekte der Sammlung zeigen, zu den größten Eindrücken zählen. Gegenwärtig wird eine Auswahl von Meisterzeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts gezeigt. Jedes Land und jedes Jahrhundert ist gleich gut vertreten. Neben altem Besitz fallen die vielen Neuerwerbungen M. J. Friedländers auf, die auszustellen nicht der ausschlaggebende Gesichtspunkt der von Elfried Bock, seinem langjährigen Mitarbeiter, arrangierten Ausstellung gewesen sein dürfte. Die Auswahl der Abbildungen führt mit zwei Ausnahmen bisher nicht publizierte Erwerbungen Friedländers vor.

Die deutsche und niederländische Zeichenkunst nimmt den weitaus größten Raum ein. Die Blätter von Brueghel, Rubens, Rembrandt, Dürer und Grünewald, die letzteren sind bekanntlich Friedländers glücklichste Erwerbung, bilden die Höhepunkte der Ausstellung und die Hauptetappen in der Geschichte der Zeichenkunst in den nordischen Ländern. Dazwischen hängen Blätter der beiden Hans Holbein, drei Arbeiten Cranachs, drei Altdorfers, am Schlusse zwei Pastelle Georg Friedrich Schmidts und eine Landschaft Philipp Hackerts. Reich ist auch die Kollektion der italienischen Zeichnungen. Die Sammlung des Berliner Kabinetts ist, was das 15. Jahrhundert betrifft, wohl die bedeutendste nach den Uffizien. Die Reihe führt von Quattrocentozeichnungen der Sammlung Beckerath, der glückliche Besitz ist deutlich spürbar, über die Dante-Zeichnungen Botticellis — die Erwerbung war Lippmanns größtes Verdienst —, Studienblätter Michelangelos, Raphaels, Tintorettos, einige Barockzeichnungen der Sammlung Pacetti, die wissenschaftlich noch nicht ausgeschöpft ist, bis zu den Blättern Tiepolos, die gerade in letzter Zeit haben bereichert werden können. Gelegentliche Erwerbungen haben auch die französische und englische Zeichenkunst in ihrer Bedeutung an die übrigen Schulen herangeführt. Das Bildnis des Ursins von Jean Fouquet, eine Studie für das Bildnis im Louvre, zwei Landschaften des Claude Lorrain, mehrere Blätter Watteaus, eine märkische Landschaft Pesnes, eine Kompositionsstudie und eine Landschaft Gainsboroughs, ein Bildnisentwurf Romneys zeigen den Weg an.

Vom Mittelalter bis an die Schwelle des 19. Jahrhunderts führt die Ausstellung alle die großen Meister der Zeichnung in Kompositionsskizzen und Studienblättern, in allen Techniken, sei es Silberstift, Feder, Pinsel oder Kreide, vor Augen. Ohne verfälschende Zutat sind die Zeichnungen die objektivsten Zeugen von der Kunst dieser Jahrhunderte und die lebendigste Äußerung künstlerischen Gestaltungswillens.

Rembrandt — Aufrichtung des Kreuzes. Feder, laviert und weiß gehöht
Berlin, Kupferstichkabinett

Hans Holbein d. J.

Die hl. Kunigunde. Feder, zum Teil koloriert
Berlin, Kupferstichkabinett

RUNDSCHAU

DAS ULMER BAROCKMUSEUM

Das wachsende Verständnis für die Schönheit des deutschen Barocks hat Ulm, dem natürlichen Mittelpunkt zur Bereisung der oberschwäbischen Rokokoklöster Neresheim, Elchingen, Ottobeuren, Roth, Steinhausen, Buchau, Ochsenhausen, Wiblingen, Marchtal, Zwiefalten, eine besondere Bedeutung gegeben. Hat auch das 18. Jahrhundert in Ulm selbst nicht viele bedeutende Werke mehr hervorgebracht, so liegt doch die großartige Klosterkirche Wiblingens mit ihrem Freskenschmuck von Januarius Zick heute im Weichbilde der Stadt. So ist es naturgemäß, daß auch das Ulmer Museum die Pflege des Barocks zu einer seiner wichtigsten Aufgaben gemacht hat. Dank dem entgegenkommenden Verständnis der Stadtverwaltung konnten seit mehreren Jahren wertvolle Stücke der oberschwäbischen Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts gesammelt werden. Sie sind nunmehr, vermehrt um hochwertige Bestände aus den Sammlungen Mesmer, Moll und Stiefenhofer in Ulm sowie Bühler in Friedrichshafen, in den Räumen des Museums, die sich um die Renaissancesäle des Kiechel-Hauses gruppieren, aufgestellt worden. Der schon bisher den Werken des Rokoko zur Verfügung gestellte Oberlichtsaal erfuhr eine Umstellung seiner Bestände. Hier sind nunmehr als wichtigste Stücke die Studie des Januarius Zick zum Hochaltar in Oberelchingen, eine Immaculata aus dem Jahre 1784, die Studie von Giosuè Scotti zum Stephanusaltar in Zwiefalten, eine vorzügliche Deckenbildstudie mit der Anbetung des apokalyptischen Lammes von dem in Ottobeuren tätigen Johann Jakob Zeiller, eine heilige Theresia in Verzückung, das früheste Werk des in Schwaben vielfach tätigen Josef Wannenmacher aus dem Jahre 1741 und vor allem, als Neuerwerbung, eine heilige Walpurga von Franz Anton Maulpertsch, wiederum das früheste bisher bekannte Werk dieses Künstlers aus dem Jahre 1749, zu sehen; außerdem eine Anzahl wertvoller kleiner Rokokobildwerke. Ein zweiter Raum enthält als Hauptstücke das ausgezeichnete Bildnis des Schöpfers der Decke im Bibliothekssaal zu Schussenried, Franz Georg Hermann, sowie das Bildnis seiner Frau, zwei dekorative Prachtstücke der deutschen Rokokomalerei, ferner eine Ecce homo von Johann Heinrich Schönfeld, eine Anbetung der Könige von J. A. Mesmer und eine frühe Kopie der heiligen Elisabeth des Daniel Gran in St. Karl in Wien sowie eine Reihe vorzüglicher Barockskulpturen, so eine Maria, von wärmster Mütterlichkeit erfüllt, in der Art des Johann Michael Feuchtmayr d. J., ein heiliger Ignatius vom Bodensee, ein heiliger Stephanus von Guggenbichler und ein Johann von Nepomuk aus dem Riedviertel, ferner als eine der schönsten Skulpturen der Sammlung ein ergreifendes Vesperbild aus der Bodenseegegend. In diesem Raume sind auch die wertvollsten Bestände an Paramenten ausgestellt, eine Reihe vorzüglich erhaltener Kaseln des 18. Jahrhunderts sowie Antependien aus Wiblingen und der Ulmer Wengenkirche. Der letzte Saal endlich, der bisher schon eine oberschwäbische Krippe barg, enthält nunmehr das Bildnis des Franz Xaver Grafen von Montfort und seiner Frau Sophia Gräfin von Limburg-Styrum, bisher unbekannte Frühwerke der Angelika Kauffmann, eine anmutige Darstellung des Christkindes von dem Weißenhorner Künstler Konrad Huber aus dem Jahre 1781, von Franz Martin Kuen das Bildnis eines Pfarrers Molitor und endlich ein weiteres Walpurgabild von einem bisher noch unbekannten stark von Tiepolo abhängigen Künstler sowie ein großes Altarbild mit der Darstellung der Marter des heiligen Sebastian von dem in Landsberg gebürtigen, in Schwaben vielfach tätigen Johann Anwander aus dem Jahre 1756. Von Skulpturen sind in diesem Raume ein Teil des alten Altares der Ulmer Wengenkirche, eine schöne Engelfigur, aufgestellt, während wichtige andere Teile des Altares in die Sammlungen von Stuttgart und Freiburg gelangt sind, ferner eine knie-

Giovanni Battista Tiepolo — Die hl. Familie
Berlin, Kupferstichkabinett — Feder, laviert

ende Maria aus München und einige kleinere Rokokofiguren, teilweise Schenkungen des Münchner Sammlers Dr. Wilm. Ist auch die neue Sammlung noch nach vielen Richtungen hin ausbaubedürftig, so vermittelt sie doch an der Schwelle Oberschwabens nunmehr eine Vorstellung von der Reichhaltigkeit und Schönheit der schwäbischen Rokokokunst.

m

AUS DEM KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Das Kaiser-Friedrich-Museum hat in der Eingangshalle zur Gemäldegalerie eine Ausstellung von Bildwerken eingerichtet, die dem Besitz der Brandenburgisch-Preußischen Kunstkammer entstammen, dieser Keimzelle, aus der die Berliner Museen hervorgegangen sind. Da erkennt man, daß schon in jener Kunstkammer eine ganze Reihe der besten plastischen Stücke des heutigen Kaiser-Friedrich-Museums vorhanden waren. Auf den verschiedensten Gebieten hatte schon der große Kurfürst und sein königlicher Nachfolger Kunstwerke höchsten Ranges im Besitz. Und so steht bedeutungsvoll in der Mitte der Ausstellung Johann Jacobis Abguß von Schlüters Modell zum Denkmal des Kurfürsten, auf dem kunstvoll geschnitzten Holztisch, dessen Säulen aus römischen Fascien bestehen, mit Adlern statt der Kapitelle — so hat das Denkmal einst in der Kunstkammer selbst gestanden. Und schon damals befand sich da ein kostbares Stück französischer Gotik: die beiden Elfenbeintäfelchen mit den leidenschaftlichen Szenen der Passion in drei Reihen übereinander, und da stand auch eine solche Seltenheit wie die Maria des Augsburgers Heinrich Huofnagel aus dem Jahre 1482. Renaissancebronzen wie der Amor im Stile des Donatello und der elegante Wasserträger des Riccio oder der sich kratzende Hund, der wie alle solche Kleinbronzen von Tieren auf die Nürnberger Gießhütte der Vischer zurückgeführt wird, sind alter Besitz der Kunstkammer. Und ebenso ist das der Fall bei einem der köstlichsten Stücke deutscher Renaissanceplastik, der bei aller Kleinheit monumentalen Holzbüste eines Mannes von Konrad Meit.

Für die Kunstkammer von besonderer Bedeutung waren die Elfenbeinplastiken, die mit ihrer zierlichen Modellierung dem Geschmacke der Zeit und ihrer Freude an technischer Verfeinerung so entgegenkamen und die nun hier im Bunde mit Bronze- und Holzplastiken ein farbig reiches Bild geben. Von Leonhard Kern steht da eine Elfenbeingruppe Adam und Eva: der sitzende nackte Mann, dem die schöne Frau eben mit zärtlicher Umhalsung den Apfel in die Hand drückt, trägt die Züge des großen Kurfürsten selbst. Und ein Virtuosenstück der Elfenbeinschnitzerei ist die Gruppe von Perseus und Andromeda, die von dem Drachen in die Luft gewirbelt wird, und aus der Luft herunter bekämpft ihr Befreier das Untier.

Antoine Watteau — Cellospieler. Rötel
Berlin, Kupferstichkabinett

Daneben reitet in streng stilisiertem römischem Barock der große Kurfürst als heiliger Georg in der Bronze Gottfried Leygebes, der aus Nürnberg nach Berlin kam. Und das genießerische Gesicht des ersten Preußenkönigs erscheint in einem zierlichen Wachsrelief von Andreas Rohl. Vollendete Leistungen der Kleinkunst des Elfenbeins sind die Bildnismedaillons des großen Kurfürsten und der Königin Sophie Charlotte von Raimund Faltz, der an vielen Höfen der Zeit arbeitete. Aber auch die Großplastik fehlte nicht in einer solchen Kunstkammer. Ein entzückendes Werk des Francois Duquesnoy, des Brüsseler Bildhauers, der nach Italien ging, hatten die Hohenzollern in dem marmornen Cupido erworben, der sich seinen Bogen schnitzt, und sie ließen sich dafür von Otto Mangiot ein weniger gelungenes Gegenstück verschaffen. Von dem Wiener Franz Xaver Messerschmidt, dem Meister physiognomischer Köpfe, besaßen sie den im Ausdruck charakteristisch durchgearbeiteten Kopf eines Greises. Und ein altes Hauptstück der Kunstkammer war die Allegorie des Schweigens: der von einem Niederländer gearbeitete liegende kleine Amor, der den Finger an den Mund legt.

R.

J. M. W. Turner — Bodensee. Aquarell. 1842

Aus der Retrospektiven englischer Kunst in Brüssel / Sammlung Sir Jeremiah Colman Bt

EIN NEUES MUSEUM IN NEW YORK

Ein Komitee bekannter, sich für die moderne Richtung interessierender Kunstfreunde hat die baldige Gründung eines »Museums für Moderne Kunst« in New York beschlossen, das dem Metropolitan Museum sozusagen ergänzend an die Seite gestellt werden soll. Wohl durch das traurige Schicksal des auch von reichen Enthusiasten seinerzeit gegründeten künstlerischen Theaters, des sogenannten Millionärstheaters, gewitzigt, hat man klugerweise zunächst darauf verzichtet, ein großartiges Gebäude zu errichten und dann darauf zu warten, was da kommen werde. Zunächst ist nicht einmal der Erwerb von Kunstwerken vorgesehen. Es sollen vielmehr während der nächsten zwei Jahre nur öfters Ausstellungen »moderner Künstler und deren Vorfahren« unter den Auspizien dieses Komitees und der Leitung des Mr. Alfred H. Barr jun. in den Räumen des Heckscher Building — wohl auf die willkommene Einladung des kunstfreundlichen geborenen Deutschen, Herrn August Heckscher, hin — stattfinden. Dem Komitee gehören u. a. an Mr. Frank Crowninshield, ein eifriger Sammler moderner Kunst und Unterstützer junger amerikanischer Talente, Professor Paul Sachs, Mitglieder der hiesigen kunstliebenden Sachsfamilie, Mrs. John D. Rockefeller jun., die schon seit langem ein eifriges Interesse an moderner Kunst gezeigt hat, und der bekannte Kunstsammler Mr. A. Conger Goodyear. Es besteht die Absicht, durch Kauf oder Leihgabe oder auch Geschenke eine Sammlung der besten Werke sowohl lebender wie verstorbener Künstler der neuen und noch nicht allgemein anerkannten Richtungen zusammenzubringen. Man will das Hauptgewicht neben einheimischen Künstlern auf solche französischer Nationalität legen, doch dabei auch die der anderen Länder nicht vergessen. Das Museum soll so seinen Besuchern einen Überblick darüber ermöglichen, was in der Welt der Kunst vor sich geht und was sich in ihr vorbereitet. Malerei, Bildhauerei und Graphik sollen gepflegt werden, und von Zeit zu Zeit sollen große nationale sowie internationale Ausstellungen in besonderen Räumen abgehalten werden.

Die erste Ausstellung findet diesen Monat statt, und es werden mehr als hundert Gemälde und Zeichnungen von Cézanne, van Gogh, Gauguin, Renoir und Seurat gezeigt, die sozusagen als »die unmittelbaren Vorfahren« der modernen Kunstbewegung anerkannt werden sollen. Diese und weitere Ausstellungen werden mit Hilfe von Leihgaben seitens Privatsammler, Museen und auch Händler zusammengebracht. Da man aber das Erzieherische dieses Unternehmens zu betonen wünscht, so wird von vornherein alles Händlerische und jeder Verkauf von vorgeführten Werken als ausgeschlossen bezeichnet. Die nicht unbedeutenden Organisationskosten scheint das kunstbegeisterte Komitee selber tragen zu wollen. So hat New York die beste Aussicht, endlich in den Besitz eines »modernen Museums« zu gelangen und die kommende wie die übernächste Saison werden durch diese großen modernen Ausstellungen gewaltig an Interesse gewinnen. F.

★

BRÜSSELER AUSSTELLUNGEN

Die englische Retrospektive im Musée Moderne / George Minne in der Galerie Giroux

In den Sälen des »Musée Moderne« findet zur Zeit eine retrospektive Ausstellung englischer Malerei statt. Diese Manifestation gilt dem Veranstalter — der »Union Anglo-Belge« — als die Erwiderung auf die große Ausstellung flämischer Kunst, welche vor zwei Jahren in der Londoner Royal Academy stattgefunden hat. Die englische Retrospektive enthält eine Hundertzahl von Gemälden und ebensovielen Aquarellen und Zeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts, die großenteils aus englischen Privatsammlungen stammen. Leider müssen wir zugeben, daß das Ganze weder den Umfang noch die Bedeutung hat, die wir erwarten durften. Weniger im Hinblick auf die verhältnismäßig geringe Anzahl der ausgestellten Werke, sondern infolge der Auswahl im einzelnen. So war es vom ersten Augenblick an klar, daß es den Urhebern in erster Linie auf prunkvolle Repräsentation mit Hilfe des englischen Porträts angekommen ist, während der wirklich originalen, eigenschöpferischen Kunst nur ein beschränkter Platz eingeräumt wurde, während gerade diese zu ihrer Zeit auch auf dem Kontinent ohnegleichen war. Wir denken da in erster Linie an Hogarth, als den Ahnherrn, und an die Landschaftsmaler aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, wie Constable, Crome und hauptsächlich Bonington, der einen so tiefen Einfluß auf die französische Malerei ausübte und in dieser Ausstellung nur durch zwei wenig charakteristische Werke vertreten ist. Der gewaltige Turner figuriert mit fünf Landschaften, was ebenso unzureichend ist. Dagegen sind Reynolds, Gainsborough und Raeburn durch Porträts entsprechend vertreten, die fast alle den Sammlungen des Herzogs von Devonshire und des Grafen Spencer entliehen sind. Schließlich haben es die Organisatoren für nötig gehalten, den Präraphaeliten einen sehr bedeutenden Platz einzuräumen, so u. a. Ford Madox Brown, Hunt, Millais und Rossetti, deren farblose literarische und unmalerische Art eigentlich längst der Vergessenheit angehört. Allein die Teppiche von William Morris nach Kartons von Burne-Jones behalten einen gewissen dekorativen Wert.

Es scheint als ob George Minne jetzt in Belgien, seiner Heimat, endlich die Weihe findet, die andere Länder — an erster Stelle Deutschland — ihm schon vor langer Zeit dargebracht haben. Wenige Tage, nachdem im »Musée Moderne« ein »Saal Minne« eröffnet wurde, organisierte die Galerie Giroux eine Retrospektive der Minneschen Werke. Man hat 88 seiner Skulpturen und etwa 100 Zeichnungen zusammengebracht, die unbedingt ein vollständiges Ganzes bilden, das höchst persönlich wirkt und dessen verschiedene Etappen harmonisch zusammengehen.

G. M.

Raeburn — Sir John Sinclair of Ulster

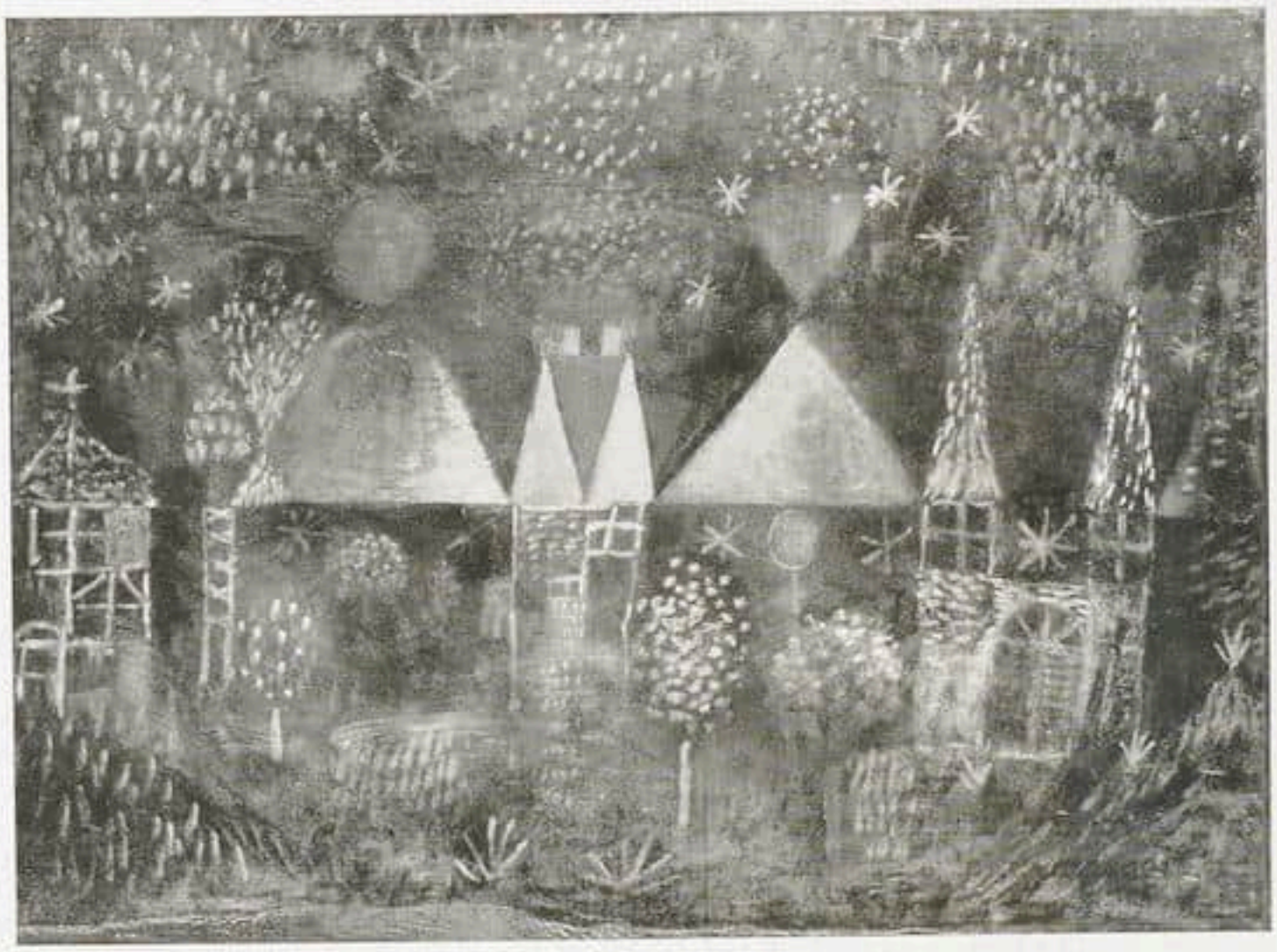
Sammlung Major Sir Archibald Sinclair

Aus der Retrospektiven britischer Kunst in Brüssel

BERLINER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Akademie der Künste / Deutsche Kunstgemeinschaft / Klee / Karl Walther / Film und Foto

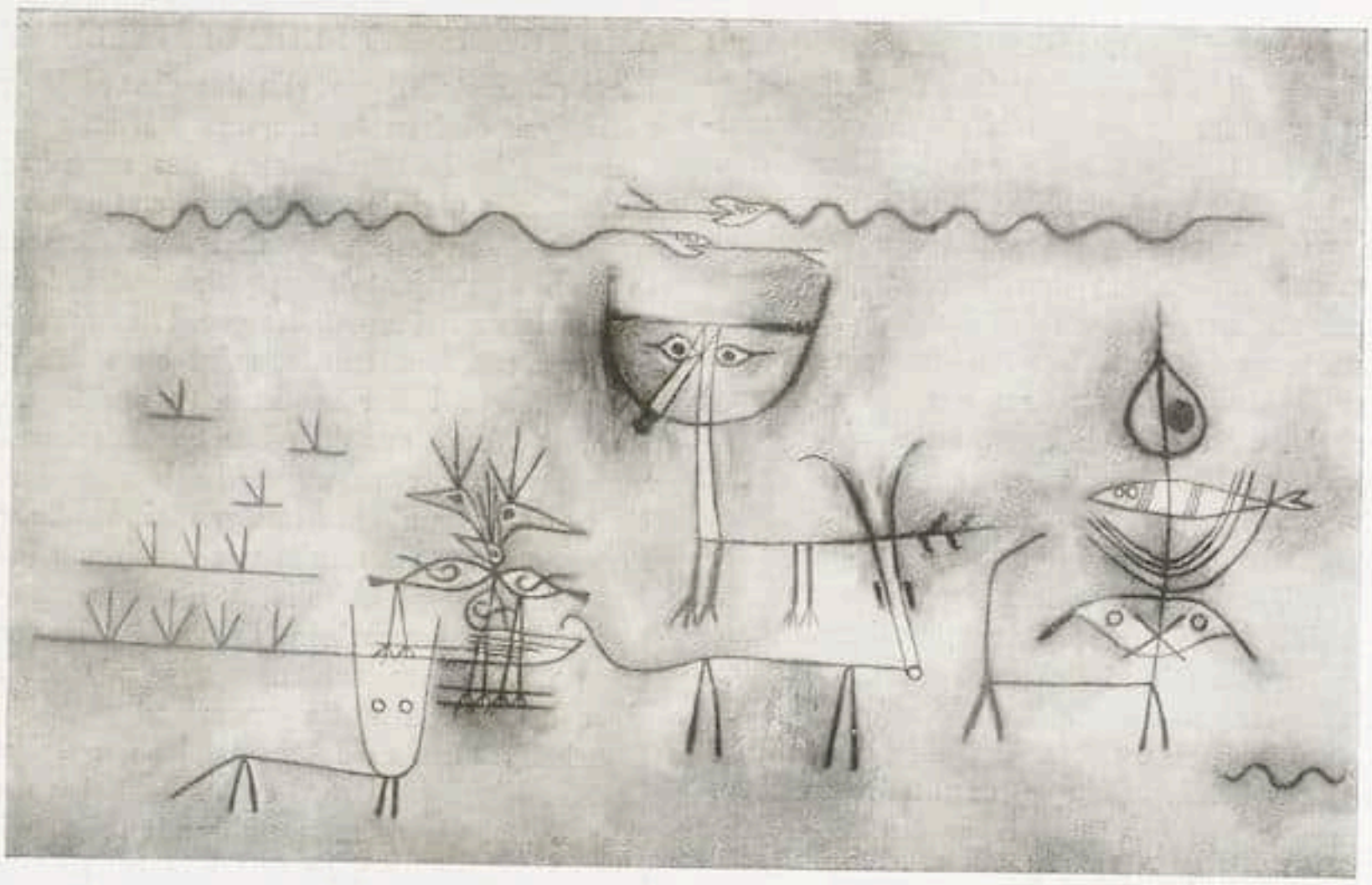
Der vielbeklagte Überfluß an Talenten, für den ein wohltuender Mangel an unbestritten führenden, notorisch prominenten Künstlerpersönlichkeiten kaum entschädigen kann, macht sich erst recht auf den der Zeichnung (vom Aquarell bis zur Graphik) gewidmeten Ausstellungen geltend, zu denen auch die Herbstschau der Akademie der Künste traditionsgemäß gehört. Es spricht nicht unbedingt gegen das leichte Format, wenn nun einmal in seinem Rahmen eher Gültiges zu leisten ist als unter dem hemmenden Anspruch der Gemäldefläche. Schließlich kommt es ja darauf an, daß recht viel erkenntnishaltige und Ah-



Paul Klee Nächtliches Fest. 1921

Aus der Paul Klee-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

nung vermittelnde Aussage geborgen wird, — und nicht auf die Befolgung eines Quantentarifs, den doch wohl nicht zuletzt die museale Gewöhnung aufgestellt hat. (Womit Formatbezwingung als Wertkriterium nicht geleugnet werden soll.) Aber die große Ausbeute an erfreulichen Eindrücken muß auch wieder nicht übermütig machen und verkennen lassen, daß eine so allgemeine Begabung für Aquarell und Skizze immerhin eine gewisse Entspannung des Kunstbegriffes und Nivellierung des gestalterischen Ehrgeizes anzeigt. — Nur einige neu bemerkte Künstler und die auffälligsten Arbeiten können bei solcher Fülle guter Blätter notiert werden. Unter den reinen Zeichnungen die frei hinkonturierten Figuren von Ernst Kunst, die überzeugenden Andeutungen von Dellgrün, Federimpressionen aus Paris von Brün und Theodor Otto. An klassizistische Vedutenzeichnung gemahnt die linienfeine, transparente Genauigkeit der Aufnahmen Walter Klinkerts, während die Aktumrisse von August Anhalt und die glasklaren Kupferstiche von Ilgenfritz, beide aus Kassel, etwa Flaxman und Genelli nacheifern. Mit reizvollem Gelingen hat sich Wilhelm Wagner über die Fratellinis hergemacht, famose Professorenporträts von Großmann. Auf graphischem Gebiet vor allem das radierte Familienbild von Vax, entzückend hingebaute Gruppe, die Blätter von Gunzinger, Voigt, Höpfner, die kühlen New York-Aspekte Orliks. Durch ihre burleske Linienführung, die an Feiningers Anfänge erinnert, vergnügen die Radierungen von Lesser. In der lakonisch-gedrungenen Formgebung wieder außerordentlich die von Laves. Den neuen veristisch gespannten Kupferstich führt Wüsten (Görlitz) konsequent fort, neben ihm schon sehr beachtlich sein Schüler Bankay. Mit bemalten Lithos von unheimlich-possierlicher Eigenart kommt Hengstenberg, dem fast ganz verschwundenen Holzschnitt gewinnen Sebba und Fischer-Lamberg frischen und kräftigen Ausdruck ab. Eine evidente Pastellbegabung lernt man in Meinhard Seeck kennen, überraschend in der hellflirrenden Farbigkeit herbstbunter Kreiden die Beiträge Liebermanns. Unter den Aquarellen die einprägsamsten von bekannten Künstlern wie Kirchner, Krauskopf, Jacobi, Dressler, Schwarz und Röhricht (vorzügliche Ägyptenserie). Eine reizende Kleinigkeit von Nay, knappe Formulierungen von Steiner, kapriziöse, buntschillernde Hafenansichten von Kuhfuß, der gar nicht wiederzuerkennen ist. Und abermals weit herausleuchtend die weitplanig und geradlinig angelegten, ironisch akzentuierten, scharf untertuschten Blätter Xaver Fuhrs. Kollektiv entzückt die Simplizissimustrias Heine-Arnold-Gulbransson, nicht minder Zille, der bei jeder Begegnung neue zeitlose Gehalte offenbart. Schließlich gehört ein Raum Hans Meid, der in seinen bühnenhaft klaren, nüchternen aquarellierten Plätzen und Gebäuden vielleicht sein Bestes gibt. Plastik steht vornehm, allzu vornehm zwischen all den Blättern, — wenig Erheblicheres. Auch Richard Engelmann, der eine ganze Reihe von Werken zeigen darf, fällt mit seinen recht abgestandenen Posen in vielfach etwas zerflossenen Formen einigermaßen ab, um allerdings in Radierungen von fein antikisierender Haltung zu interessieren. Bildnisbüsten von Heinz Rosenberg heben sich durch ruhige Ausge-



Paul Klee Tiergarten. 1928

Aus der Paul Klee-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin

glichenheit und schlanke Führung der Form hervor. Überragend Bellings Ebert-Kopf.

Die Deutsche Kunstgemeinschaft im Schloß, bestrebt, Vielen etwas zu bieten, zeigt auf ihrer Herbstschau doch eine ganze Anzahl vorzüglicher Bilder u. a. von Leo v. König, Bato, Paeschke, Bernhard Klein, Stock, Hörner, Tappeser, Uhl und Champion. Bringt das hier geübte Ratensystem so qualifizierte Arbeiten an den Mann, wird man es nur loben können. Auch der Versuch der Deutschen Kunstgemeinschaft, ein öffentliches Ereignis wie die Trauerfeier für Stresemann einigen Malern als Bildthema zu stellen, wäre grundsätzlich anzuerkennen. Nur hätte man die Auswahl planvoller und kundiger treffen sollen. Weder die fatale Hurtigkeit der entstandenen Gemälde noch die schließlich resultierende Lithomappe genügt im entferntesten der Aufgabe.

Bei Flechtheim wieder Paul Klee in weit umfassender, bis 1910 zurückgreifender Reihung. Überwiegend Ölbilder, was den Gesamteindruck ein wenig beschränkt. Man verläuft sich abermals in diesem unabsehbaren Zaubergarten und staunt sich nie satt an den spröden, abenteuerlichen Blüten der Eingebung, die ihn regellos erfüllen. Kapriolen einer übermütigen Sensitivität, chimärische Spekulationen, ultralyrische Extravaganzen umgarnen einen, und das Auge durchklettert illusorisch-verzwickte Architekturen, ist zu irisierenden Sphären entführt und an einen krimskramsigen Tiefsinnschnörkel angehext. Man balanziert in süßem Schwindel an den »Grenzen des Verstandes« und verirrt sich im Liniengewisper des »Jungen Parks«. Metaphern aus der Vogelperspektive, Naturepigramme aus dem Unterbewußtsein. Man wird köstlicherweise ein Stück seiner Zurechnungsfähigkeit los. Übrigens hat im Jahre 1929 Klee kaum seine exquisitesten Erscheinungen gehabt und nicht annähernd so geistvoll und vielfältig mit Formen und Farben manipuliert wie etwa im besonders gesegneten Zeitabschnitt 1926/27. Aber es kommt einem nicht im mindesten bei, daraus Erschöpfung zu prognostizieren. Sie ist unvorstellbar.

Wenn Karl Walther, den die Kunsthandlung V. Hartberg zeigt, seine fahltonige, etwas diffuse Malerei am klaren System des Straßenblickes mit den Orthogonalen der Fensterreihen und Gestocke befestigen kann, kommt er zu trefflichen Bildergebnissen. Sobald er die Spezialität des Straßenstückes verläßt, werden die Schwächen und frühen Manieren offenkundig. Die gelbgrau oder graugrün gesponnene Farbe zerfasert und gefällt sich in Unbestimmtheiten. Stilleben und Porträt zeigen am deutlichsten den Mangel eines inneren Zusammenhalts. Gerade die Jugend des Künstlers fordert Warnung heraus. Er sollte doch zu mehr das Zeug haben als zum Uhde-Slevogt-Epigonen.

Die zuerst in Stuttgart gezeigte Werkbundschau »Film und Foto« ist auf die Wanderschaft gegangen und wird hier im früheren Kunstgewerbemuseum vorgeführt. Ein Teil der Sammlung ist von Moholy-Nagy als entwicklungsgeschichtlicher Überblick gruppiert worden.

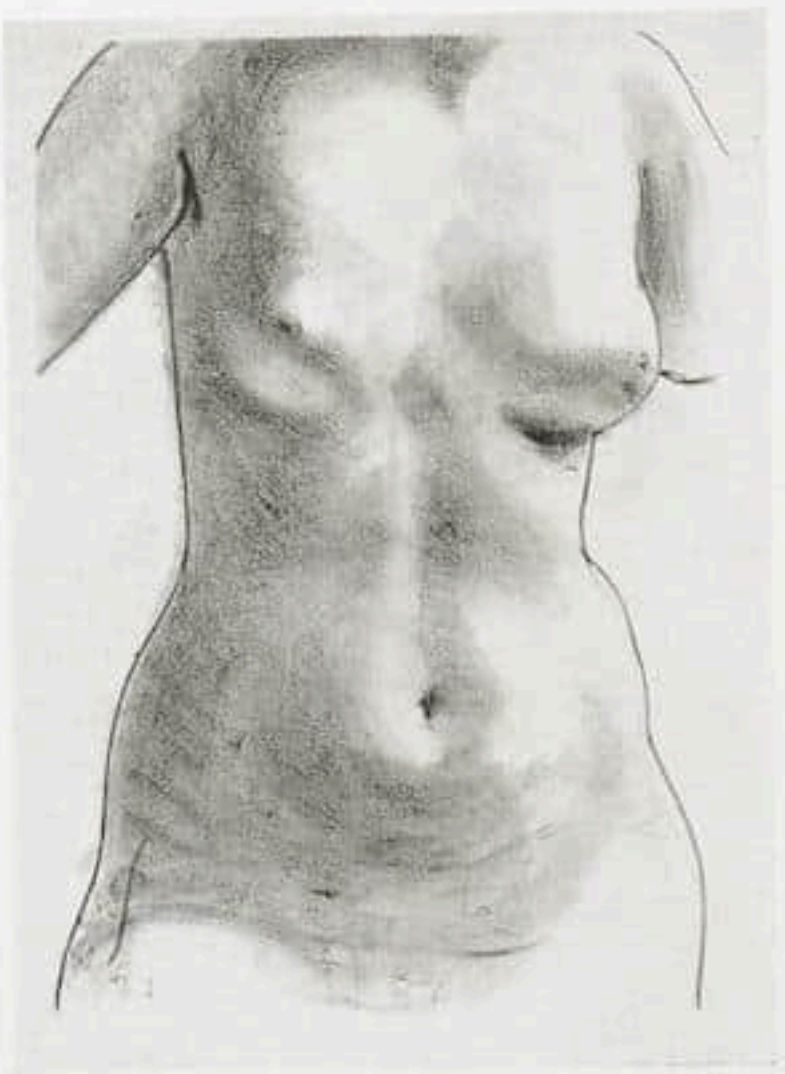
Wolfradt

AUSSTELLUNG DEUTSCHER VOLKSKUNST IN BERLIN

Die staatliche Sammlung für deutsche Volkskunde, notdürftig in einem Gebäude in

der Klosterstraße untergebracht, versucht, aus vierzigjährigem Schlafe erwacht, Teile ihres Bestandes vor einer breiteren Öffentlichkeit auszubreiten und Interesse für die mannigfachen Äußerungen deutscher handwerklicher Kultur zu wecken. Das Museum, das 1889 gegründet wurde und seit fünfundzwanzig Jahren den staatlichen Kunstsammlungen angegliedert ist, beherbergt neben einer umfangreichen Kollektion deutscher Volkstrachten, Möbeln und Hausrat vor allem Erzeugnisse der deutschen Vollskunst aller Werkstoffe. Gerade dieser letzteren Abteilung ist die kleine, aber sorgfältig gewählte Ausstellung gewidmet. Charakteristische Beispiele aus dem Gebiet der Bekleidung, Trachten, Schmuck, gewebte und gestrickte Tücher, keramische Arbeiten der verschiedensten Techniken und Dekors, Holzschnitzereien, Glas- und Zinngeräte vertreten würdig das weite Gebiet und machen mit den Aufgaben dieses bisher stiefmütterlich behandelten Museums bekannt. Kuriose und kulturgeschichtlich amüsante Objekte herrschen vor. Selbst bei den schönsten Stücken ist mehr der Typus als die gestaltende Persönlichkeit entscheidend. Durch konservative Formensprache und handwerkliche Wiederholung derselben Typen wird eine künstlerische Wertung der Gegenstände erschwert. Ausbau und geeignete Aufstellung der Sammlung erscheint wegen der fortschreitenden Industrialisierung des Handwerks zur Anregung für individuelle handwerkliche Kultur doppelt erwünscht.

Scharf



Derain — Torso

Aus der Ausstellung französischer Graphik in der Galerie Abels, Köln

AMERIKANISCHE LEIHAUSSTELLUNGEN

Die Leihausstellungen, die das Detroiter Museum seit einigen Jahren veranstaltet, gehören zu den wichtigsten Ereignissen des amerikanischen Kunstlebens und darüber hinaus zu den beachtenswertesten der internationalen Ausstellungen. Für diesen Winter plant das Kunstinstitut nicht weniger als 6 solcher Leihausstellungen. Die erste, die Mitte Oktober eröffnet wurde, zeigt etwa fünfzig Gemälde holländischer Landschafts- und Genremaler, zumeist Werke aus dem Besitze Detroiter Privatsammler und Erwerbungen der letzten vier Jahre. Unter den Landschaftsmalern sind alle großen Zeitgenossen Rembrandts wie Jacob van Ruisdael, Hobbema, Cuyp, Capelle, Willem van de Velde, unter den Genremalern Terborch — von ihm konnte das Detroiter Museum gerade das Bildnis eines lesenden Mannes erwerben —, Pieter de Hooch, Metsu, Jan Steen, Adriaen und Isack van Ostade, Nicolaes Maes, Barend Fabritius und Ferdinand Bol vertreten. Rembrandt selbst wird mit einer gleichen Anzahl von Gemälden in einer großen Sonderausstellung in der Art der Tizian- und van Dyck-Ausstellung, die für den Mai vorbereitet wird, gezeigt werden. Im Dezember soll eine Ausstellung chinesischer Kunst, im Januar eine solche früher amerikanischer Kunst, im Februar eine weitere moderner französischer Kunst stattfinden.

Die traditionelle Leihausstellung in der Galerie Kleinberger, New York, ist in diesem Jahre den flämischen Primitiven, die bisher in Amerika noch nie so umfassend vorgeführt wurden, gewidmet. Fast alle der bedeutendsten flämischen Meister des 15. und der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind mit den schönsten Werken vertreten, die sich in amerikanischem Besitze befinden.

M.

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Leicester Galleries / The New Burlington Galleries / The Fine Art Society / The Lefèvre Galleries / The Brook Street Art Galleries

In den Leicester Galleries eröffneten Messrs. Brown und Phillips ihre Herbstsaison mit einer Doppelausstellung: Gemälde von John Armstrong und Skulpturen von Eric Kennington. Die Werke des Ersteren erinnern an Chirico und den Vorkriegsfuturismus der Schule von Marinetti. Armstrong läßt die übliche Technik völlig beiseite und malt in einer Art, die man fast als naiv bezeichnen möchte, wären die Bilder nicht so zart und subtil in Farbe und Komposition. Er zeigt eine überraschende Originalität und Erfindungsgabe und liebt sichtlich eine Synthese von Ideologie, Farbe und Zeichnung in seinem höchst eigenartigen Stil. — Kennington, der bereits als Porträtist arabischer Scheiks und als Schöpfer von Kriegsdenkmälern einen gewissen Ruhm erreicht hat, stellt zwölf Bildwerke in Erz Bronze und Stein aus, die alle auf große Maße,

und nicht auf Oberflächenbehandlung Wert und Nachdruck legen.

Die New Burlington Galleries halten ihre 27. Ausstellung der Londoner Künstlergruppe ab. Man findet hier 255 Gemälde, Zeichnungen und Plastiken des unterschiedlichsten Charakters. Auffallend unter den Gemälden sind »The Doorway« von Duncan Grant, »Allegory« von Horace Brodzky, verschiedene Stilleben von E. du Plessis und »Garden in snow« von F. Porter und unter den Bildwerken Arbeiten von Epstein und Elizabeth Muntz.

In den Räumen der Fine Art Society in der New Bond Street sieht man eine Ausstellung von Gemälden moderner Meister, wie Brangwyn, Munnings, Glyn Philpot, Davis Richter und Lamorna Birch und eine solche von Radierungen von Brockhurst, Brangwyn sowie von Adrian van Ostade und anderen alten Meistern.

Die Lefèvre Galleries, St. James', zeigen anziehende und interessante Bilder aus Indien und dem Fernen Osten von L. Schneider-Kainer, die ein Mitglied der Expedition Bernhard Kellermanns war. Szenen aus Kaschmir und Persien und Porträts von Derwischen, siamesischen Tänzerinnen und Chinesen sind zu einer sehenswerten Ausstellung vereinigt.

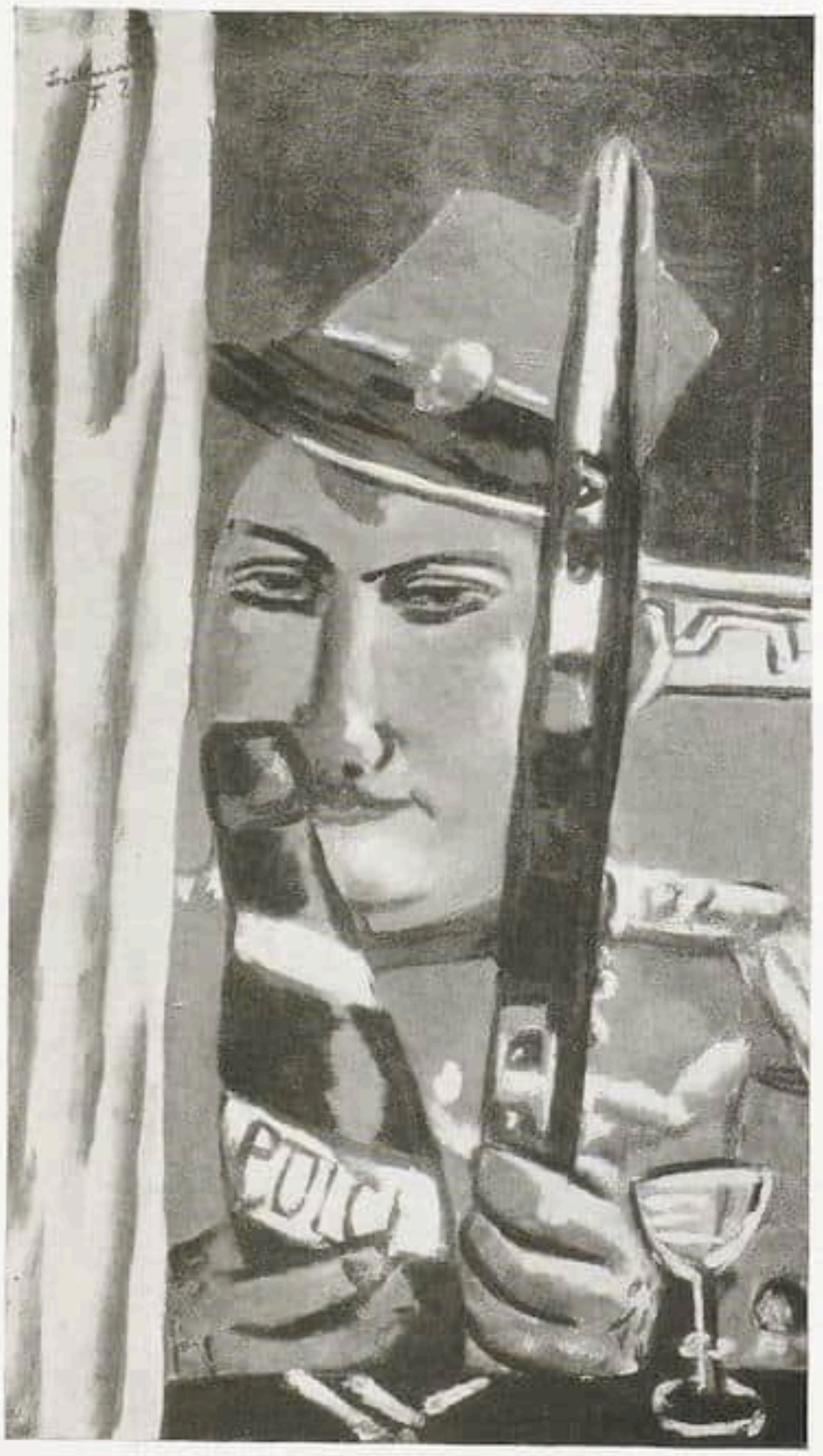
In den Brook Street Galleries sind Lithographien und Aquarelle von G. Bloxham und K. Laurence ausgestellt, von ersterem namentlich Ansichten von London, von Laurence einige sehr typische englische Landschaften.

H. W.

HOLLÄNDISCHE KUNST (1850 — 1929) IN WIEN

Angesichts des Bildes, das diese Schau neuerer holländischer Kunst im Künstlerhaus bietet, kann man sich des Vorwurfs einer allzu mangelhaften und noch dazu bedauerlich einseitigen Auswahl nicht enthalten. Ist doch zumal die Kunst des 20. Jahrhunderts derart dürftig veranschaulicht, daß der Laie den irrigen Eindruck erhält, als ob die Kunst Hollands in den letzten Jahrzehnten jede Fühlung mit den Hauptströmungen der europäischen Kunst verloren hätte.

Besser, wenn auch zumeist durchaus nicht repräsentativ, kommen die Hauptvertreter der älteren Richtungen zu Worte, besonders jene des empfindsamen Haager Naturalismus: ihr größter Meister Jozef Israels mit dem von ihm zu neuem Leben erweckten altniederländischen Gelehrtenbild des faustischen Thoraschreibers, dem wuchtig schicksalhaften »Längsfeldern und Wegen«, der Idylle des »Nach der Arbeit«. Von Mauve aus gedämpften Farbenharmonien gewobene Landschaften. Straff gegliederte, Grau in Grau gemalte Küstenbilder von Jacob Maris (der übrigens ebenso unvollkommen zur Wirkung kommt, wie Matthis Maris, der Porträtist, sein Bruder). Künstler, die für den Deutschen auch deshalb von Interesse sind, da ihre Werke die Wurzeln von Liebermanns Kunst weisen. Von prachtvoller Wucht die zum Impressionismus die Brücke schlagenden farbensatten Akte und kraftvollen Landschaften von G. H. Breitner. An Liebermanns Kunst erinnert uns auch das flott hingeworfene, ungemein charakteristische Bildnis Steenhofs von Isaac Israels. Gleich ihm gehört auch R. S. Backels, von dem eine der eindrucksvollsten Landschaften in dieser Schau herrührt, das monumentale Bild von Dordrecht, mit seinem die Giebelhäuser am Wasser weithin überragenden, aus braunem Wolkendunst sich lösenden Dom, der realistischeren Amsterdamer Schule an, deren Begründer, Allebè, durch einige reizvolle kleinere Figurenbilder vertreten ist.



Max Beckmann. Der peruanische Soldat trinkt. 1929
Stuttgart, Sammlung Hugo Bortt
Aus dem soeben erscheinenden Band 56 der Reihe »Junge Kunst« (Verlag Klinkhardt & Biermann, Berlin und Leipzig)

Von van Gogh sind drei künstlerisch sehr ungleichwertige Landschaften und ein Interieur vorhanden, die immerhin eine schwache Ahnung von der Bedeutung dieses Künstlers aufdämmern lassen.
Jan Toorop, der Meister linear-dekorativer Kunst, kommt nur ungenügend zur Geltung. Thorn Brikker fehlt. Während der konkrete Expressionismus flüchtig gestreift wird, hat man von einer Vorführung des abstrakten Expressionismus Abstand genommen, obgleich es sich von selbst verstanden hätte, ihm in dieser Ausstellung, wenn sie sich schon als eine Universalschau neuerer holländischer Kunst bezeichnete, einen Raum zuzuweisen.
Als eigenwilligster, trotz eklektizistischer Neigungen, fällt unter den Jüngeren Jan Sluyters auf. Ein Alleskönner, der bisweilen den Eindruck weckt, als ob er sich über sich selbst und über die anderen lustig machte (ein Familienbild, das Matisse auf eine Th. Th. Heine verwandte Art persifliert). In der schludrigen Auffassung der Pietà überschreitet Sluyters bedenklich die Grenze des guten Geschmackes. Man mag sie als Abschluß und Krönung des Debakels dieser Ausstellung betrachten, das eine notwendige Folge des mit allzu geringen Mitteln und unter allzu weitgehenden Kompromissen durchgeführten Unternehmens war.

Poglayen-Neuwall

PARISER AUSSTELLUNGEN

Mosaiken aus Damaskus / Die neue Chardin-Galerie im Théatre Pigalle / Matisse-Ausstellung

Das »Musée des Arts décoratifs« hat neulich Dokumente ausgestellt, deren künstlerische und wissenschaftliche Bedeutung nicht übersehen werden darf. Es sind das die teilweise farbigen Aufzeichnungen der unter der Tünche in Damaskus von Herrn Eustache de Lorey aufgefundenen Mosaiken. Als der Kalif Walid (705—715) die ehemalige Kirche Sankt Johannes in eine Moschee verwandeln ließ, stattete er sie mit deren Kunstwerken aus, die die Bewunderung der mittelalterischen Reisenden erregten, aber als zerstört galten. Ein Teil davon ist jetzt freigemacht. Es sind Landschaften von einer außerordentlichen Frische und Lebendigkeit, in denen jede menschliche Darstellung fehlt. Die Bäume, außerordentlich sorgfältig beobachtet, daß man jede Gattung leicht erkennt, kontrastieren mit der aus freier Phantasie heraus geschaffenen reichen Gartenhäusern, deren gekrümmte Dächer manchmal fast chinesisch aussehen. In der Farbe herrschen besonders das Grün und das Gelb vor[1].
Im Untergeschoß des neuen Pigalle-Theaters wurde zur Eröffnung einer Gemäldegalerie eine Ausstellung von Bildern von Chardin veranstaltet, deren eingehende Würdigung in einem der nächsten Hefte stattfindet. Den Kern bilden die 32 Bilder der Sammlung Henri de Rothschild, der als Stifter des Theaters sozusagen hier zu Hause ist. Sonst hat das Nationalmuseum in Stockholm drei Bilder geschickt, das Neue Palais in Potsdam ein Meisterwerk: »La pourvoyeuse«, das Kaiser-Friedrich-Museum zwei Stilleben. Die Pariser Sammlungen David Weill, Wildenstein, Cailleux, Seligman, Veil-Picard sind vertreten.
Obwohl die modernen Galerien sich in dieser Jahreszeit noch vor berühmten Namen hüten, zeigt »Le Portique«, Boulevard Raspail, acht blendende, glänzende Bilder von Matisse, mit einer Anzahl Zeichnungen, die es verraten, daß Matisse der charakteristischen Graphik von Picasso nicht verschlossen geblieben ist. Diese Ausstellung fällt mit der Veröffentlichung eines Buchs von Florent Fels über Matisse zusammen.

P. C.

[1] Über dieses Thema schreibt ausführlicher in einem illustrierten Beitrag des nächsten Heftes der bekannte Kenner der islamischen Kunst Prof. Ernst Kühnel, Berlin. Die Red.

DESSAU

Der Anhaltische Kunstverein hat die Reihe der Jubiläumsausstellungen zum 50. Geburtstage von Paul Klee, der nunmehr seit fünf Jahren in Dessau wohnt, mit einer Schau von 98 Aquarellen eröffnet. Es sind Werke aus dem Privatbesitz Paul Klees, die als seine stärksten Leistungen anzusprechen sind. Darunter befinden sich Bilder, wie der köstliche »Monsieur Perlenschwein« oder das im Rang besten chinesischen Werken ebenbürtige »Gebirge im Winter«, der lustige »Ausritt auf Oger« oder das eindringliche »Besessenes Mädchen«.
Von der reichen Produktion dieses Jahres sind die hellfarbigen geschichteten Aquarelle vertreten; in ihnen ist die ägyptische Landschaft, die Klee im vorigen Winter besucht hat, Form und Farbe geworden. Geradezu märchenhaft innig in seinem silbernen Ton ist das Blatt »Heimat«, das alles enthält, was dieses Wort an Empfindungen und Erinnerungen wecken kann. Überraschend ist der »Kopf beim Erwachen«, der aus großen, lockeren Aquarellfarbflächen besteht und eine neue Wandlung Paul Klees anzukündigen scheint.
Von dem Programm des Anhaltischen Kunstvereins darf eine moderne Gobelinausstellung im Dezember auf allgemeines Interesse rechnen. Es handelt sich dabei nicht darum, die übliche Produktion der zahlreichen deutschen Handwebereien in Gebrauchs- und Dekorationsstoffen zu zeigen, — vielmehr soll der Gobelin als persönliche Schöpfung, als ein Kunstwerk, das Skulptur und Bild ebenbürtig ist, ausgestellt werden. Es wird dabei auch auf die bereits in Privatbesitz übergegangenen Stücke zurückgegriffen werden müssen, um wirklich repräsentative künstlerisch starke Werke zu bekommen. Auch die französischen Wirkereien nach Entwürfen von Picasso, Braque, Leger u. a. werden auf der Ausstellung vertreten sein.

Gr.

J. B. Camille Corot — Landschaft

Versteigerung von Gemälden neuerer Meister am 26. November bei Rud. Lepke, Berlin

HANNOVER

Munch-Ausstellung der Kestner-Gesellschaft / Herbstausstellung des Kunstvereins

Die Kestner-Gesellschaft eröffnet mit einer Munch-Ausstellung ihr diesjähriges Winterprogramm. Es ist ihre 100. Ausstellung, eine Tatsache, die dreimal unterstrichen werden muß, weil sie noch einmal die von dieser Gesellschaft geleistete Pionierarbeit verdeutlicht. Diesmal ist es ihr gelungen, einen runden und abgeschlossenen Eindruck von der Kunst Eduard Munchs zu geben. Auch der Kenner wird hier manches unbekannte Bild entdecken, da nicht weniger als 17 Gemälde aus dem Besitze des Künstlers selbst stammen und bis jetzt noch kaum bekannt geworden sind. Daneben sieht man schon fast klassisch gewordene Bilder, wie die Kinder Dr. Lindes und das Porträt der Frau Dr. Glaser. Arbeiten aus dem Anfange des Jahrhunderts, Straße in Warnemünde und eine Winterlandschaft zeigen, wo manche Wurzel der deutschen expressionistischen Kunst zu suchen ist. Bilder aus den Jahren 1911—1916, darunter ein Selbstporträt und die gallopierenden Pferde, führen zu der Produktion der letzten zehn Jahre, in der der Zeichner Munch mit dem Maler eine gewaltige Synthese geschaffen hat. Davon legen zwei große Akte, eine Frühlingslandschaft und ein Winterbild beredtes Zeugnis ab. Wo die Gemälde notwendigerweise Lücken lassen, tritt — ganz im Sinne Munchs — die Graphik an ihre Stelle. Kaum eins der bedeutenden Blätter wird vermißt. Besonders schön vertreten sind die frühen graphischen Arbeiten, das Sterbezimmer, der Kuß, das Geschrei und viele andere.

Die Herbstausstellung des Hannoverschen Kunstvereins zeigt das gewohnte Bild. Unter den Hannoveranern sind besonders zu nennen Gleichmann, Seiffert-Wattenberg und Dörries, auch Heitmüller muß erwähnt werden. Eine erfreuliche Tatsache ist der zahlreiche Nachwuchs, bei dem manche beachtliche Leistung auffällt. So der schon bekannt gewordene Thoms, dann vor allem Busack, Mertens und Wegener. Bleiben die Leistungen auch noch ungleich, so wird man doch gerade auf diese jungen Begabungen in nächster Zeit ein Augenmerk richten müssen. St.

PERSONALIA

Dr. Paul Abramowski, bisher Kustos am Stadtmuseum in Danzig, ist zum Kustos am Schlesischen Museum der bildenden Künste ernannt worden und hat am 1. November sein Amt angetreten. Dr. Abramowski ist ähnlich wie der Direktor des Schlesischen Museums Dr. Erich Wiese selbst ein besonderer Kenner der deutschen Kunst des Ostens, nicht zuletzt auch der schlesischen Plastik, und steht ebenso der modernen Kunst sehr nahe, was gerade an dieser Stelle wichtig ist. b

KUNST-LITERATUR

SIEGFRIED GIEDION: BAUEN IN FRANKREICH. Eisen. Eisenbeton. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig-Berlin 1928. Zweite Auflage.

Der Wert dieses ausgezeichneten Buches liegt darin, daß hier zum ersten Male an Hand eines reichen und interessanten Materials, das die Kunstgeschichte bisher nicht kannte, überzeugend dargelegt wird, daß unser neuer Baustil keine willkürliche und kurzlebige Modeangelegenheit ist, sondern die Konsequenz und notwendige Fortsetzung einer Tradition.

Das technische Novum der Eisenkonstruktion und das des Eisenbetonbaus sind Anlaß und Mittel dieses neuen Stils, und da deren Schwerpunkt in Frankreich liegt, so wird das »Bauen in Frankreich« mehr als die Monographie einer nationalbegrenzten Bauentwicklung, es wird die Entstehungsgeschichte der modernen Baukunst überhaupt. Sie wird gesehen von seiten ihrer technischen Voraussetzungen und wird damit zugleich gesehen von seiten ihres Stils. Wie selten wird hier klar, daß der Stilwille und die Entdeckung neuer technischer Möglichkeiten gleichzeitig und Hand in Hand gehen, daß dieselben Wachstumskräfte, die den technischen Schritt machen, auch den Stilwandel erzeugen.

Das Eindringen des Eisens und des Eisenbetons bedeutet zugleich eine Umwandlung des Produktionsprozesses von einem handwerklichen in einen industriellen. Diese Erkenntnis mangelt all den historisierenden Spielereien, die unter dem Namen »Heimatschutz« (in Frankreich »style régionale«) oder bodenständiger Tradition noch heute die Entwicklung hemmen.

Die Eisenkonstruktion setzt an Stelle der Gesetze von Last und Stütze, die die Gestaltung des Baues bisher allein bestimmten, das schwebende Gleichgewicht. Der Glaseisenbau bedeutet das Ende der Massenarchitektur, d. h. das Ende einer Architektur, die auf der massiven, undurchsichtigen Mauermasse basiert, die den Raum immer nur an ihren Außenflächen entlang frontal halten kann. Mit dem allseitigen Zusammenfluten von Innenraum und Freiraum und der Reduzierung des Massenvolumens auf ein aktives Liniensystem treten neue Momente auf, die den Vorstellungsbereich der tradionellen Barockarchitektur so stark erweitern, daß ihre Ausdrucksmittel nicht mehr ausreichen. So wächst von selbst der neue Stil. Vorbereitet wird er in Frankreich schon seit den 20er Jahren des vorigen Jahrhunderts, durchgeführt seit den 80er Jahren.

Der Eisenbetonbau, etwa seit 1890 als neues architektonisches Gestaltungsmittel verwendbar, scheint mir neben technischen Vorteilen auch die Möglichkeit gebracht zu haben, den Freiraum nicht nur allseitig zu durchdringen, sondern auch zugleich durch seine Flächen allseitig zu gestalten. Das ist der Punkt, an dem wir heute noch stehen. Er ist das Ende einer Entwicklungslinie, deren Anfänge, von der Last tradionaler Form fast verdeckt, in der französischen Baukunst vom Anfang des vorigen Jahrhunderts liegen, und zwar sind Markthallen, Bibliothekssäle, Warenhäuser und vor allem Ausstellungsgebäude die Dokumente. Wie von einer aufkeimenden Pflanze die lastenden Erdstücke, so werden von den neuen Konstruktionen die Formen der Massenarchitektur mehr und mehr als leere Hüllen nach außen hin abgeschoben, bis dann — scheinbar plötzlich — das Novum unseres neuen Baustils dasteht. Daß wir ihn als notwendiges Endprodukt eines langen organischen Entwicklungsprozesses erkennen können, verdanken wir diesem gründlichen und gedankenreichen Buch Siegfried Giedions. Alexander Dorner

KARL BLOSSFELDT: URFORMEN DER KUNST. Photographische Pflanzenbilder. Herausgegeben mit einer Einleitung von Karl Nierendorf. Berlin, Verlag Ernst Wasmuth.

Diese edle Publikation benutzt die Photographie, um Vergrößerungen von Pflanzen und Pflanzenteilen, ihre ästhetische Gesetzlichkeit, die Schönheit ihrer Form und ihres Aufbaues darzutun.

Erstaunlich ist, daß diese Bilder, die Karl Bloßfeldt auf ihre künstlerische Vollkommenheit hin auswählte und photographierte, wie Schöpfungen des menschlichen Geistes der bildenden Kunst, wirken.

Man hat die Bestätigung, daß antike Ornamentik, gotisches Maßwerk, Rokokoschnörkel dieselben ewigen Gesetze und geheimnisvolle Gebundenheit haben wie Zweigspitzen vom Lebensbaum, ein Mannstreublatt, Rittersporn und andere Gewächse in vielfachen Vergrößerungen.

Der Stil der 90er Jahre, der später entartete »Jugendstil«, hatte seine Theorie auf diese wunderbare Einheitlichkeit von Kunst- und Naturschöpfung gegründet. Aber da die Zeit das nachzuahmen versuchte, was unbewußte Kräfte unterirdisch in reiner Wirkung bleiben sollten, wurde das Resultat roh und plakathaft, ein Zwischending von Natur und Kunst.

Der Künstler soll sich also hüten, nach diesen großartigen Photographien »schaffen« zu wollen.

Die Herausgabe bedeutet Freude an sich. Es ist eine Offenbarung, was Schachtelhalme, Kreuzdorngewächse, Kürbisstengel, Disteln, Hopfenpflanzen, Mohnkapseln an Statik und Dynamik, edler Komposition und Sensibilität der Umrisse zu geben haben. Sascha Schwabacher

Bonifazio Veronese — Heilige Familie

Versteigerung der Sammlung Basner-Zoppot am 19. November bei Rud. Lepke in Berlin

SAMMLER UND MARKT

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Am 19. November findet bei Lepke, Berlin, die Versteigerung der Sammlung Friedrich Basner, Zoppot, die vor einigen Jahren von Dr. Heinrich Wichmann katalogisiert wurde[1], statt. Unter den italienischen Gemälden der Sammlung sind ein als Arbeit des Lorenzo di Credi angesprochenes Tondo mit der Anbetung des Kindes und eine Sacra conversazione von Bonifazio Veronese hervorzuheben. Die niederländische Malerei ist mit Bildern von Joos van Cleve (Christusknabe mit Weintraube), Jan Miense Molenaer, Marten van Valkenborch, Adam Willaerts, Jacob Thorenvliet vertreten. Unter den Skulpturen findet man Bronzearbeiten aus der Werkstatt Peter Vischers d. Ä., von Riccio, Giovanni da Bologna, Tiziano Aspetti und zahlreiche Buchsarbeiten des Barock. Porzellane deutscher Manufakturen sind mit Geschirren und Tierfiguren ein wesentlicher Bestandteil der Sammlung. Das Hauptstück ist der bekannte, von Kaendler 1734 modellierte Kronengeier aus dem Dresdener Johanneum. Den Porzellanen ist die Sammlung Delfter und deutscher Fayencen, geschnittener Gläser und Bijoux an die Seite zu stellen. Das Mobiliar enthält ausschließlich Danziger und englische Erzeugnisse des 17. und 18. Jahrhunderts.

Am 26. November folgt eine Versteigerung von Gemälden neuerer Meister aus ausländischem Museumsbesitz, der Berliner Sammlung Lüth u. a., die Werke von Koekkoecks, Calame, Melby, Verschuur, Kowalski, Pettenkofen, Knaus, Hosemann, Meyerheim, Defregger, Baisch, Vautier, Hoguet, Achenbach und Hackert auf den Markt bringt. Aus einer Privatsammlung stammen die Bilder von Menzel (Bildnis eines Knaben), Liebermann (Schreitender Mann in den Dünen), Courbet (Schlucht mit Wasserfall), Picasso, Schuch, Corot (Landschaft), Daumier und Troyon, aus der Sammlung Lüth Gemälde von Trübner, Thoma, Corinth, Slevogt und Lesser Ury. S.

[1] Im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

MEISTERWERKE DER MALEREI DES 19. JAHRHUNDERTS

Der Kenner und Freund deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts findet in der Sammlung, die am 12. November im Hause Wertheim in Berlin versteigert werden soll, einige wichtige bekannte und unbekannte Meisterwerke der Malerei, die besondere Beachtung und Besprechung verdienen. In einer gewissen geistigen Folge hebe ich die

Venedig um 1590. Buchsstatuette »Orpheus«
Versteigerung der Sammlung Basner-Zoppot am 19. November bei Rud. Lepke in Berlin

folgenden Bilder heraus, die auch dann kunstgeschichtlich wertvoll und wichtig bleiben, wenn sie unserem Wertgefühl von heute nicht gleichmäßig zusagen sollten: Da ist das erste große Jugendwerk von Knaus »Unter der Linde« (1850), das lange in Amerika verborgen war und im volkstümlichen Düsseldorfer Bauerngenre doch ein großes Können erweist; da ist ein feines goldgrundiges Hausaltarbild des Spätnazareners Ittenbach, der Schadows religiöse Schule fortführte, die »Madonna mit Kind« (1864) aus dem Besitz der Kaiserin Eugénie von Frankreich; und aus dem gleichen Jahre, als Düsseldorfer Gegenspiel und als Musterbeispiel der neuniederländischen Genremalerei, die einst berühmte »Gewissensfrage« von Wilhelm Sohn, die der Badischen Kunsthalle in Karlsruhe gehörte. Da sind zwei der Münchner Lier-Tradition entwachsene, breite, sonnige »Landschaften mit Kühen« von Hermann Baisch, beide 1872 für die Wiener Weltausstellung geschaffen; von Oswald Achenbach zwei panoramaartige römische Straßenbilder, topographische Porträts der Porta Capuana und des Titusbogens (1875) und vom Bruder Andreas Achenbach die »Westfälische Mühle« (1863) im holländischen Geschmack, aus dem Besitz des Großherzogs von Oldenburg, und die im belgischen Malstil gehaltene »Hafeneinfahrt bei Enkhuyzen« (1876). Als Musterbeispiel der neuen französischen Technik erscheint Gotthard Kuehls reizvolles tonschönes Bild »Beim Antiquitätenhändler« von 1876, im selben Jahre entstanden wie Achenbachs Hafeneinfahrt und wie Trübners »Mann mit rotem Bart«, der die französische Schwarzmalerei als eine Pariser Induktion in München zeigt, die auch Schuch und der ganze Leibl-Kreis beherrschte und verwandelte. Ein deutsches Gegenspiel ist das farbsatte idyllische Bildchen Max Klingers »Ferne Landschaft mit Frau auf der Terrasse« (1879), das in seiner leuchtenden Heiterkeit und Frische zu den besten Bildern des malenden Graphikers gehört. Ein Galeriestück ist auch Schönlebers goldtonige »Küste bei Nervi« (1889), die, für einen Karlsruher Sammler gemalt, des Künstlers beste Meisterschaft in seltener Vollendung offenbart. Schließlich sind noch zwei ausländische Gemälde zu nennen, die ebenfalls Meisterwerke ihrer Künstler sind. Das eine ist Daubignys große »Landschaft bei Pontoise« (1866) in dunkler Pracht der französischen »peinture«, Courbet geistesverwandt; das andere ist Munkáczys »Landschaft mit den Wäscherinnen«, ein bekanntes Bild im Werke des ungarischen Meisters, dessen eigenwillige geistreiche Handschrift schon in die Neuzeit hinüberweist. Es spricht für den rheinischen Sammler, daß er sich neben vielem Gutem gerade diese wichtigen, vollsignierten, typischen Bilder zu sichern wußte, die, recht und unparteiisch betrachtet, eine eigene kleine Stationenreihe des 19. Jahrhunderts, seiner Schulen und Strömungen darstellen und es wirklich verdienen, in guten sicheren Händen oder Sammlungen der deutschen Allgemeinheit erhalten zu bleiben.

E.

AMSTERDAMER VERSTEIGERUNGEN

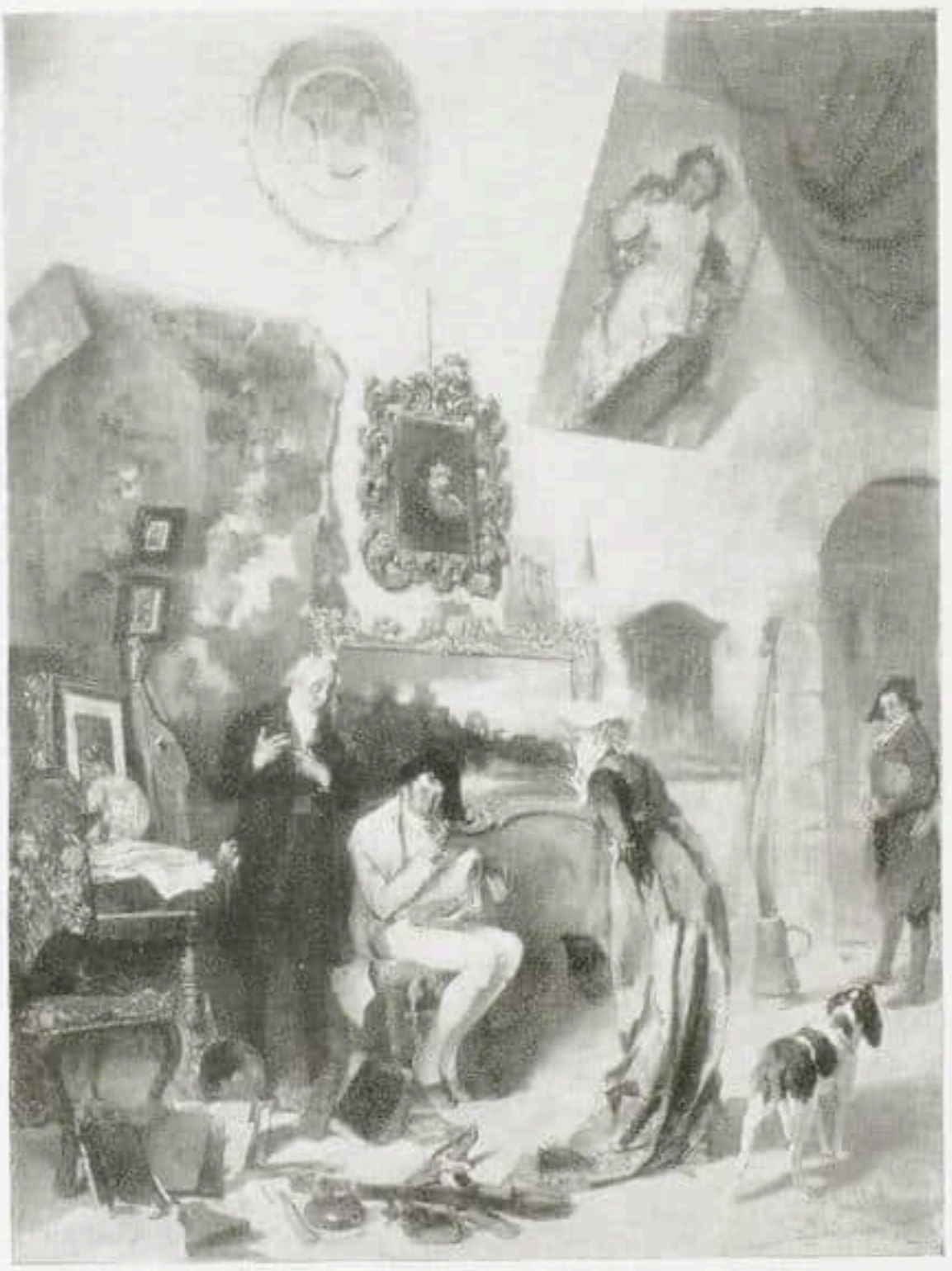
Von den Versteigerungen, die Frederik Muller, Amsterdam, Leitung: Mensing und Sohn, vom 19. bis 22. November veranstaltet, liegen die Kataloge vor. Sie repräsentieren sich rein äußerlich als Meisterstücke moderner Druckkunst und Katalogtechnik. Der erste Tag der Versteigerungsreihe bringt Gemälde und Porzellan aus der Sammlung des Prinzen Alexander Romanowsky, Herzog von Leuchtenberg. Das Hauptwerk der Sammlung ist eine ausgezeichnete Verkündigungsdarstellung, die traditionell Filippino Lippi zugeschrieben wird. Die Himmelfahrt Mariae von Francesco Botticini gehört ebenso wie die vielfigurige Darstellung gleichen Inhalts in der

Links und rechts Meißner Porzellangruppen, bunt bemalt mit Goldverzierung, modelliert von Kändler, um 1740. Mitte: Wiener Porzellangruppe, um 1760
Aus der Versteigerung 15 des Auktionshauses Emil Richter in Dresden am 11. und 12. November

Londoner Nationalgalerie der botticellesken Phase des Künstlers an. Weitere Gemälde dieser Sammlung sind die beiden weiblichen Bildnisse von Nicolas de Neufchâtel und Nattier. Die Versteigerung wird ergänzt durch das ganzfigurige und lebensgroße Bildnis eines Genueser Edelmannes, wahrscheinlich des Francesco Brignole-Sale, von van Dyck aus dem Besitze einer Gräfin R. und durch ein Madonnenbild aus dem Kreise des Pinturicchio.

Am gleichen Tage beginnt die Versteigerung der umfangreichen Sammlung F. J. E. Horstmann, Oud Clingendaal, die Gemälde, Möbel und alle Gebiete des Kunstgewerbes enthält. Nahezu alle Gemälde gehören der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts an. So sind mit charakteristischen und qualitätvollen Werken vertreten: Gerrit Berckheyde (Ansicht von Haarlem), Beyeren (Stilleben, früher in der Sammlung Huldschinsky), Goyen, Kalff, Aert van der Neer (zwei Gegenstücke), Anthonie Palamedesz, Gillis Rombouts, Salomon van Ruisdael, Spaendonck (zwei Stilleben), Jan Steen (Dreikönigsfest, Hofstede de Groot Nr. 495), Simon de Vlieger. Ungewöhnlich für die betreffenden Künstler sind ein Stilleben der Judith Leyster (Monogrammiert), ein vollsigniertes und datiertes Selbstbildnis des Michiel van Musscher, eine bezeichnete Landschaft des Genremalers Schalcken und eine signierte Gesellschaftsszene des Steenschülers Brakenburgh. Von außerholländischen Malern ist vor allem das 1787 entstandene Bildnis der Comtesse de Selve von Adélaïde Labille-Guiard erwähnenswert. Die Möbel der Kollektion gehören fast durchweg dem 18. Jahrhundert an, darunter ein Schreibsekretär mit Marqueterie von Lacroix, eine Kommode vom Ebenisten J. B. Tuart, ein Schreibtisch von Rochette, eine größere Anzahl Tische des Louis XV. und Louis XVI. und ebenso Fauteuils dieser Zeit. Unter den Tapisserien interessieren vor allem zwei flämische Gobelins des 17. Jahrhunderts mit Landschaftsdarstellungen und ein Gobelin des Manufaktus Beauvais aus der Serie der Grotesken. Die Porzellansammlung enthält fast ausschließlich deutsche Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts, besonders Meißener Arbeiten nach Entwürfen von Kändler und Höchster Figuren nach Modellen Melchiors; ihr folgen eine Reihe französischer und englischer Farbstiche, darunter Blätter von Bonnet, Louis le Coeur, Debucourt, Descourtis, Huet, Lawrence, Morland, Smith, Ward, Sportblätter und Zeichnungen.

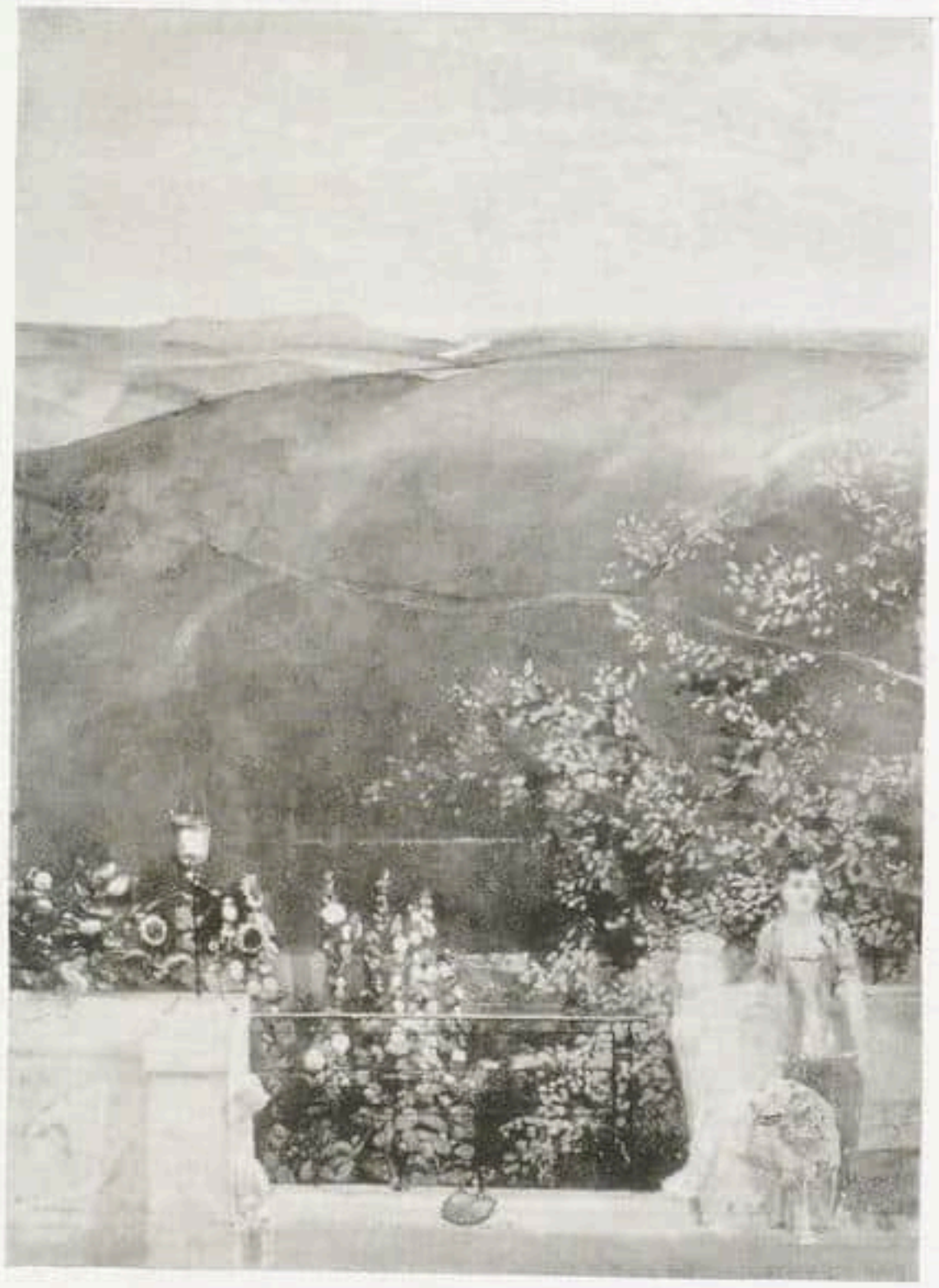
Am 21. November folgt die Versteigerung von 81 Zeichnungen zweier bekannter deutscher Privatsammlungen. So klein die Zahl der zur Versteigerung kommenden Blätter auch ist, so bedeutend ist ihre Qualität. Neben Blättern von Pollaiuolo (Herkules und Antäus), Veronese, Maratta, Tiepolo und Guardi finden sich Zeichnungen vom Hausbuchmeister, Dürer (zwei Studien zum Rosenkranzfest in Prag), Burgkmair, von französischen Meistern Claude Lorrain, Mignard, Watteau, Hubert Robert. Am umfangreichsten ist die Kollektion der niederländischen Zeichnungen, die Blätter von Gossaert (Esther und Ahasver), Pieter Coecke, Vinckeboons, Rubens, van Dyck (Studie zur Gefangennahme Christi), Rembrandt, Maes, Koninck, Ruisdael, Goyen, Borssum aufzuweisen hat.



Gotthard Kuehl — Beim Antiquitätenhändler

Aus der Versteigerung »Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts« bei A. Wertheim, Berlin am 12. November

Schließlich enden die zahlreichen Novemberversteigerungen bei Muller mit dem Ausgebot einer Schweizer Sammlung von Miniaturhandschriften und einzelnen Miniaturblättern des 10. bis 16. Jahrhunderts. Die Kollektion besteht aus achtundvierzig vollständigen Missalen, Antiphonarien und Gradualen und vierundsechzig Einzelblättern, deren Mehrzahl bildgeschmückte Initialen zumeist italienischer Herkunft wiedergibt. Von den Manuskripten gehören zu den frühesten das in Minuskeln geschriebene Canticum Canticorum, aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, das in Süddeutschland oder der Schweiz entstanden ist. Weitere Werke des 12. Jahrhunderts sind ein Evangeliar, das für das Kloster St. Maurizius in Münster geschrieben und reich mit Initialen geschmückt wurde — bemerkenswert der Einband mit der romanischen Kreuzabnahme aus Elfenbein — und die Sprüche Salomos, eine Pariser Handschrift mit zahlreichen Initialen im Text. Das 13. Jahrhundert ist mit einem umbrischen Graduale, das eine Miniatur mit Maria in Halbfigur in der Art des Duccio enthält, und einer französischen Übersetzung des berühmten Buches von Gilles de Rome vertreten. Das Hauptwerk des 14. Jahrhunderts ist eine Handschrift der Dekretalien Papst Gregors IX. mit einer Miniatur des Nicolo da Bologna, der in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts das Haupt des Bologneser Miniaturisten war. Aus dem 15. Jahrhundert stammen ein lombardisches Missale mit Miniaturen in der Art des Michelino da Besozzo; die »Historiae« des Tacitus, geschmückt von dem Neapolitaner Nicola Rapicano; eine Boccaccio- und eine Aelianushandschrift aus der Werkstatt des Vespasiano in Florenz; die biblische Geschichte des Guyart des Moulins mit großen Miniaturendarstellungen aus dem Alten Testament und der Apokalypse; ein Speyerer Antiphonar, dessen Miniaturen von einem Nachfolger des Hausbuchmeisters ausgeführt wurden; die Kaiser, Päpste und Könige von Frankreich mit Schmuck in der Art des Jean Bourdichon; einige flämische und französische Livres d'heures. Von Einzelblättern seien erwähnt: eine ganzseitige Miniatur aus dem ersten Buche der Könige, 10. bis 11. Jahrhundert; das erste Blatt einer englischen



Max Klinger
Landschaft mit Frau. 1879

Aus der Versteigerung »Meisterwerke der Malerei des 19. Jahrhunderts« bei A. Wertheim, Berlin am 12. November

Apokalypse des 12. Jahrhunderts; Arbeiten des Michele da Carrara, Attavante und des Sano di Pietro. Da vollständige Miniaturenhandschriften nur sehr selten auf dem Markt zu finden sind, kommt der Versteigerung die Bedeutung eines außergewöhnlichen und wichtigen Ereignisses zu. S.

FRANKFURTER VERSTEIGERUNGEN

Am 26. November versteigert Hugo Helbing in Frankfurt a. M. eine Sammlung ostasiatischer Kunst. Vielleicht das köstlichste Stück dieser Sammlung ist eine frühe siamesische Bronzekleinplastik, »Shiva auf dem Stier« darstellend. Wie überhaupt die siamesische Kunst mit wundervollen Schöpfungen der Bildhauerkunst und Bronzeplastik, sämtliche Besitz eines süddeutschen Sammlers, vertreten ist.

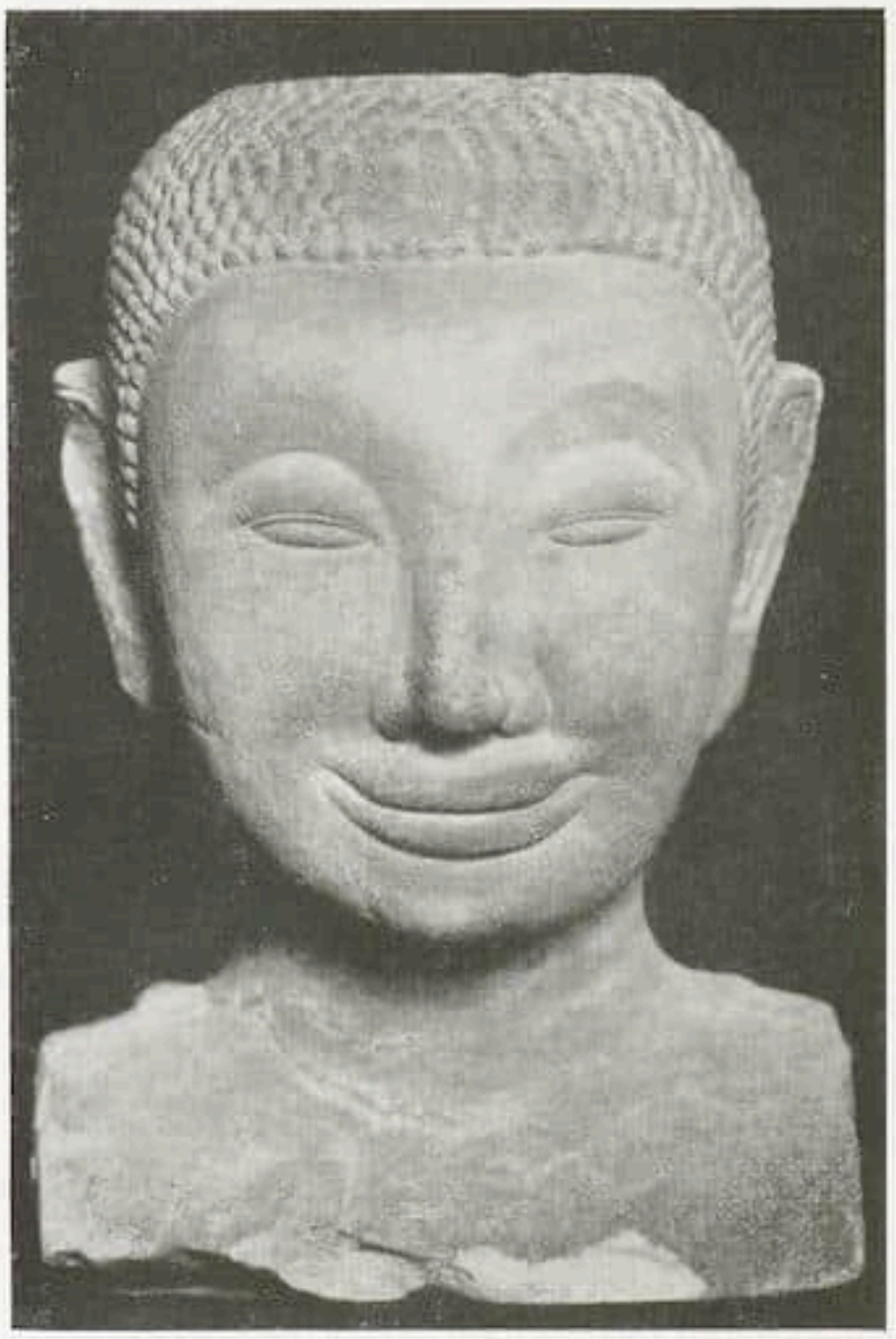
Der Katalog bringt ferner chinesische Keramik der frühesten Epochen, seltene, zum Teil noch nicht gesehene Darstellungen figürlicher Tangplastik, wertvolle, prachtvoll patinierte chinesische Frühbronzen und anderes mehr.

Den Schluß der Versteigerung bildet der künstlerische Nachlaß des Frankfurter Privatgelehrten Dr. Louis Liebmann mit sorgfältig gesammelten chinesischen und japanischen kunstgewerblichen Gegenständen, Keramiken, Bronzen und besonders japanischen Farbholzschnitten.

Am 27. November sodann bei Hugo Helbing ebenda eine Versteigerung kostbarer alter und moderner Gemälde. Den wichtigsten Bestandteil bilden die Gemälde aus dem Nachlaß des Barons von Mecklenburg mit Werken von Isaac van Ostade, Jakob Ruisdael, Aart van der Neer und anderen, die schon auf einer Pariser Versteigerung von 1870 nachgewiesen werden können. Die wichtigsten sind von Hofstede de Groot in seinem Werk Holländische Maler des 17. Jahrhunderts inventarisiert.

In dieser Versteigerung begegnen ferner die Namen Berckheide, Pieter Claes, Harmen Hals, Molenaer, Naiveu, Palamedesz, Salomon van Ruisdael, Saftleven und andere. Von den Bildern des 19. Jahrhunderts verdienen Arbeiten von Schoenleber, Schreyer, Spitzweg, Zügel genannt zu werden.

Im Anschluß an diese Versteigerung kommt der Nachlaß des unlängst verstorbenen Uhrensamm-



Frühe siamesische Plastik
Versteigerung am 26. November bei Hugo Helbing. Frankfurt a. M.

lers Carl Marfels zum Ausgebot, dessen Name über Europa hinaus bekannt geworden ist als Besitzer der bedeutendsten Uhrensammlung. Nach dem Verkauf seiner ersten Sammlung an John Pierpont Morgan war es Marfels gelungen, eine kleine, aber aus den erlesensten Stücken bestehende Sammlung zu erwerben. Es sind dies elf Uhren, die seinerzeit von M. Loeske in der deutschen Uhrmacherzeitung beschrieben und in den letzten Jahren in zahlreichen Museen des Inlands und Auslands ausgestellt worden sind, darunter eine eiförmige Uhr um 1600, zwei Bergkristall-Kreuzuhren und eine Anzahl von Goldemailuhren von unübertroffener Schönheit.
Am selben Tag endlich noch an der gleichen Stelle die Versteigerung einer Sammlung alter Möbel, vorzüglich des 16. und 17. Jahrhunderts, aus dem Nachlaß Conrad Fiedler. H.

MÜNCHNER VERSTEIGERUNG

Die Sammlung des verstorbenen Malers Fritz Closs, eines bekannten Münchener Sammlers, gelangt vom 19.—21. November durch Hugo Helbing, München, zur Versteigerung. Die neueren Gemälde der umfangreichen Kollektion gehören den verschiedensten Epochen und Richtungen des 19. Jahrhunderts an. Darunter befinden sich Werke von Böcklin, Segantini, Uhde, Stuck, Thoma, Schuch, Trübner, Zügel, Diez, Defregger, Grützner, Kaulbach, Spitzweg, Piloty, Stieler, von französischen Meistern Sisley.
Die Sammlung enthält ferner keramische und Metallarbeiten, Ostasiatica, Teppiche, Möbel, Gemälde alter Meister und Skulpturen, vorwiegend des 17. und 18. Jahrhunderts. Unter den keramischen Arbeiten finden sich italienische Majoliken, französiche und deutsche Fayencen und Porzellane des 18. Jahrhunderts. Von den Metallarbeiten sind eine kleine Kupferemailschale, Limoges 17. Jahrhundert, geschlagene Messingbecken und Goldbronzearbeiten der Empirezeit von Interesse, von den Textilien ein Brüsseler Wandteppich um 1570 mit der Darstellung des Odysseus unter den Töchtern des Lykomedes. Besonders reich ist die Abteilung der Orientteppiche, auf deren alte anatolische Gebetteppiche und persische, kaukasische und zentralasiatische Knüpfteppiche hingewiesen sei. Die Kollektion der alten Gemälde hat signierte Werke von Jan Steen, Philips Koninck, I. v. Kessel, F. Franken, Courtois, Joh. H. Roos aufzuweisen, die Plastik zwei voll signierte und 1710 datierte weibliche Heiligenfiguren in alter Fassung von Lorenz Luidl. h

★

EIN WIDENER MUSEUM IN PHILADELPHIA

Joseph Widener plant zum Gedächtnis seines Vaters die Errichtung eines Museums in Philadelphia, das die berühmte Kunstsammlung, die jetzt in Elkins Park aufbewahrt wird, aufnehmen soll. Unter den vielen Schätzen der Sammlung befinden sich bekanntlich etwa zwanzig Gemälde von Rembrandt, Bellinis Bacchanal, Raphaels kleine Madonna Cowper und Meisterwerke von Castagno, Mantegna, Tizian, Greco, Rubens, van Dyck, Frans Hals, Hobbema, Vermeer, Gainsborough und französischer Impressionisten. Die Ausführung dieses Vorhabens bedeutet einen weiteren, mächtigen Schritt zur Popularisierung europäischer Malerei in Amerika. M.

EINE DEUTSCH-FRANZÖSISCHE JAHRHUNDERT-AUSSTELLUNG

Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, dessen vorbildliche Ausstellungen auch an dieser Stelle oft gewürdigt wurden, bereitet für Ende Januar eine Art Jahrhundertschau deutsch-französischer Malerei vor, die als Idee besonders reizvoll, manche neue Feststellung ermöglichen dürfte. Wichtig, daß von beiden Seiten her Spitzenleistungen vorgeführt werden, und das wird nur möglich sein, wenn sich neben den Privatsammlern auch die Museen der schönen Aufgabe nicht verschließen. Dr. Alfred Gold, dem es an Kenntnis und Verbindungen nicht fehlt, hat die Auswahl und die Mobilisierung des

Hermann Saftleven — Rheinlandschaft mit der Pfalz bei Caub
Versteigerung des Nachlasses Baron v. Mecklenburg am 27. November bei Hugo Helbing, Frankfurt a. M.

Materials übernommen, so daß wir dem Ergebnis mit berechtigter Spannung entgegensehen dürfen.

B.

DETROIT

Das Detroiter Institute of Arts hat von der Galerie van Diemen die bedeutende Schenkung eines männlichen Bildnisses von van Dyck erhalten. Das Porträt zeigt einen stehenden bärtigen Mann vor einer Pilasterstellung und repräsentiert in Haltung und Ausdruck des Dargestellten aufs beste den Stil seiner zweiten Antwerpener Periode.

m

DANZIG

Die Ausstellung »Kirchliche Gewänder und Stickereien aus dem Schatz der Marienkirche«, die zur Zeit hier im Stadtmuseum veranstaltet wird, wird insbesondere mit Rücksicht auf die von auswärts angemeldeten zahlreichen Besucher bis zum 17. November d. J. verlängert.

LONDON

Die Vorbereitungen zur italienischen Ausstellung im Burlington House nehmen einen so guten Fortgang, daß mit der Eröffnung dieser bedeutsamen Schau zu Anfang des kommenden Jahres gerechnet werden kann. Das Komitee hat so viele Anmeldungen und Zusagen erhalten, daß nicht alle Angebote werden berücksichtigt werden können. Im allgemeinen sollen Werke aus Privatsammlungen denen aus öffentlichem Besitz vorgezogen werden. Von Giotto bis zum Ende des 18. Jahrhunderts werden alle Schulen vertreten sein. Besondere Berücksichtigung werden die Cassoni, an denen englische Sammlungen besonders reich sind, finden. Ein Raum wird der modernen italienischen Malerei vorbehalten sein.

M.

EINE FAKSIMILEAUSGABE DER ÖSTERREICHISCHEN NATIONALBIBLIOTHEK

Nach der vielbewunderten René-Publikation gibt die österreichische Nationalbibliothek eine ihrer eigenartigsten Miniaturhandschriften, den Codex Nr. 1856, das in den Jahren 1466—1476 für Galeazzo Maria Sforza angefertigte lateinische »schwarze« Gebetbuch heraus. Der flämisch-burgundische, dem Namen nach bisher unbekannte Maler, der nach seiner Tätigkeit für Anton von Burgund benannt wird, hat durch die Technik, in der der Schmuck dieses Gebetbuches ausgeführt wurde, dem Wiener Werke eine Ausnahmestellung verschafft. Auf fünfzig schwarzgefärbten Pergamentseiten ist der Text ausschließlich in Gold- und

Silberschrift, die Miniaturen und Randleisten in Silber und Gold neben leuchtenden Deckfarben aufgetragen worden. Die säurehaltige, »schwarze Flüssigkeit« hat, abgesehen von einigen Einzelblättern, alle Handschriften dieser Technik zerstört, mit Ausnahme des Wiener Gebetbuches, das heute das einzig vollständig erhaltene Exemplar seiner Gattung darstellt. Doch auch hier ist der Zerfall nicht aufzuhalten. Um so begrüßenswerter erscheint die von der österreichischen Staatsdruckerei unternommene Faksimilepublikation der Handschrift, die zu den ältesten habsburgischen Schätzen, zum Heiratsgute der zweiten Gemahlin Kaiser Maximilians I., Bianca Maria Sforza, zählte. h

NEUE KATALOGE VON GILHOFER UND RANSCHBURG

Von dem allgemeinen Katalogluxus profitieren immer mehr die Lagerkataloge, die von den Kunsthandlungen und Kunstantiquitäten herausgegeben werden. Es ist ein ästhetisches Vergnügen, die neuerschienenen Kataloge der Firma Gilhofer und Ranschburg, Luzern, durchzusehen. Ausgezeichnet ausgestattet und reich illustriert, mit wissenschaftlicher Akribie gearbeitet, bieten sie ein vielseitiges Material und geben ein gutes Bild von den Beständen des Hauses. Katalog Nr. 19 enthält Einzelminiaturen des 13. bis 15. Jahrhunderts, hauptsächlich deutscher und französischer Schulen und Handzeichnungen des 15. bis 19. Jahrhunderts, darunter Blätter, die von der Albertina in Wien abgegeben wurden. Katalog Nr. 20 führt Kupferstiche und Holzschnitte des 15. bis 17. Jahrhunderts vor. Eine besondere Beachtung dürfen die Formschnitte des 15. Jahrhunderts, unter denen sich bisher unbeschriebene Unika befinden, beanspruchen, nicht weniger die seltenen Kupferstiche des Meisters der Boccacciobilder, Schongauers, Meckenems, Zasingers, Dürers und Rembrandts. Katalog Nr. 21 ist der graphischen Produktion moderner Meister gewidmet. Besnard, Mary Cassat, Corot, Haden, Manet, Méryon, Pennell, Toulouse-Lautrec, Whistler und Zorn sind mit seltenen Blättern vertreten. s

Lucas van Leyden — Die Frau des Potiphars verklagt Joseph. B. 21

Aus Lagerkatalog XX der Firma H. Gilhofer & H. Ranschburg, A.-G., Luzern

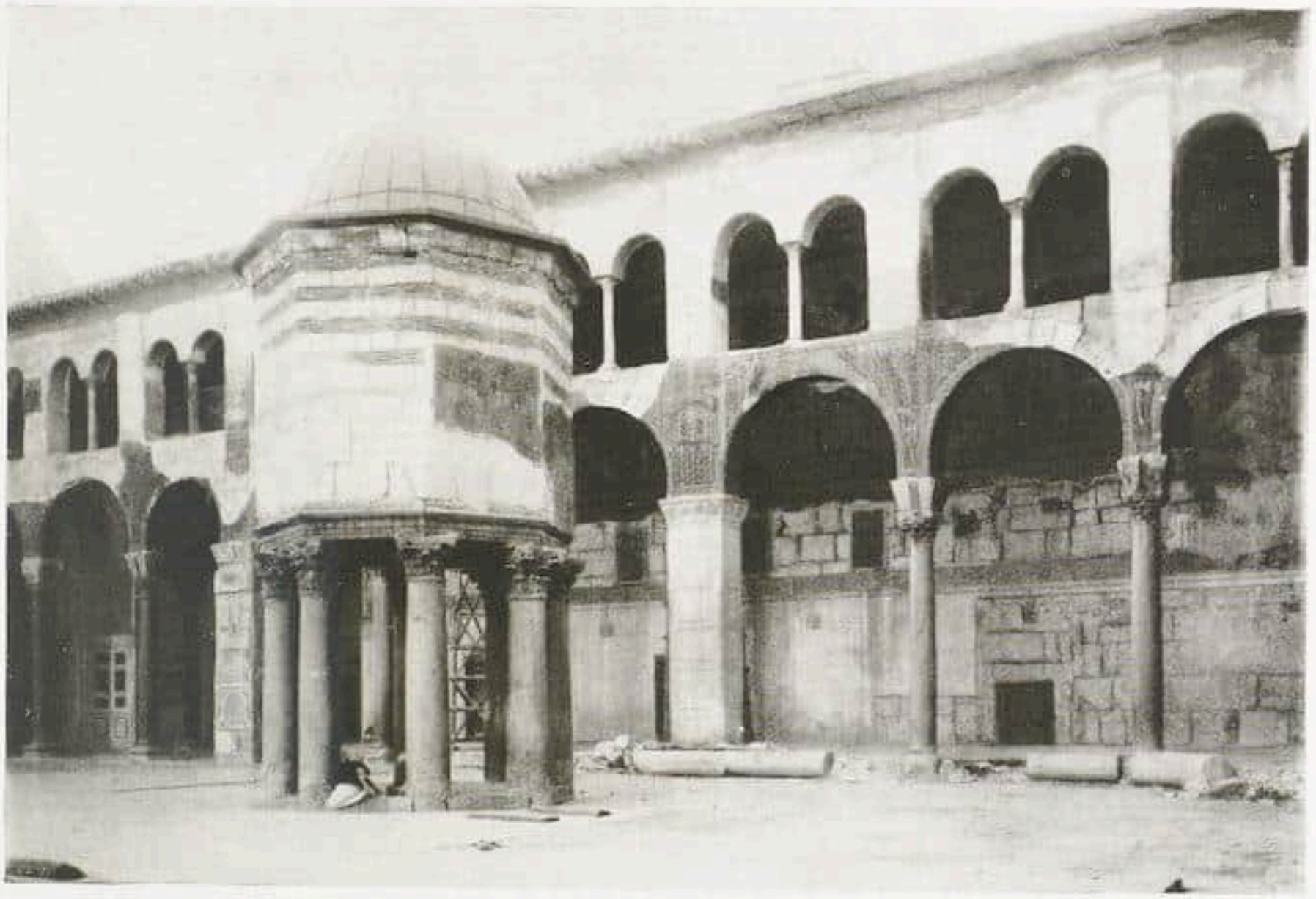


Abb. 1. Westseite des Hofes der Omayadenmoschee in Damaskus mit den kürzlich aufgedeckten Mosaiken

DIE MOSAIKEN DER OMAYADENMOSCHEE IN DAMASKUS

VON ERNST KÜHNEL

Aus der Geschichte der Omayadenmoschee von Damaskus, die in so mancher Hinsicht vorbildlich werden sollte für andere islamische Gotteshäuser, wissen wir, daß der Khalif Walid I., der sie seit 708 aus der theodosianischen Johanneskirche umbauen ließ, byzantinische Mosaïzisten zu ihrer Ausschmückung heranzog. Muqadasi berichtet (um 985), daß über der Marmorintarsia die Wände mit Mosaikgemälden verziert waren, in denen verschiedene Städte und Bäume aller Art zur Darstellung gelangten, und auch andere arabische Schriftsteller haben sich über die Schönheit dieses musivischen Dekors verbreitet. Bis vor kurzem galt er als so gut wie spurlos verschwunden; man rechnete mit der Gewißheit seiner Zerstörung im Gefolge der großen Brände, die die Moschee wiederholt (zuletzt 1893) heimgesucht hatten. Erst die Untersuchungen des Direktors des französischen Kunstinstituts in Damaskus, Eustache de Lorey, legten die Wahrscheinlichkeit nahe, daß unter der Tünche stellenweise noch größere Reste des alten Wandschmuckes erhalten seien, und seit dem Jahre 1928 hat man systematisch mit ihrer Freilegung begonnen, die zumal im letzten Frühjahr ganz erstaunliche Ergebnisse zeitigte und hoffentlich noch weitere Erfolge bringt.

Gegenwärtig sind auf der westlichen Schmalseite des Hofes etwa 500 qm Mosaikfläche aufgedeckt, darunter ein zusammenhängendes Gemälde von 35 m Länge und 7,50 m Höhe. Danach scheint es, daß ursprünglich die oberen Pfeilerflächen und Bogenzwickel des ganzen Hofes ebenso wie die hintere Wand des Arkadenumganges und die Wände der Brunnenhäuser mit musivischem Werk ausgestattet waren (Abb. 1). Eine kürzlich im Musée des Arts décoratifs veranstaltete Ausstellung zeigte in photographischen Vergrößerungen und einigen farbigen Aquarellen das ganze, bisher der

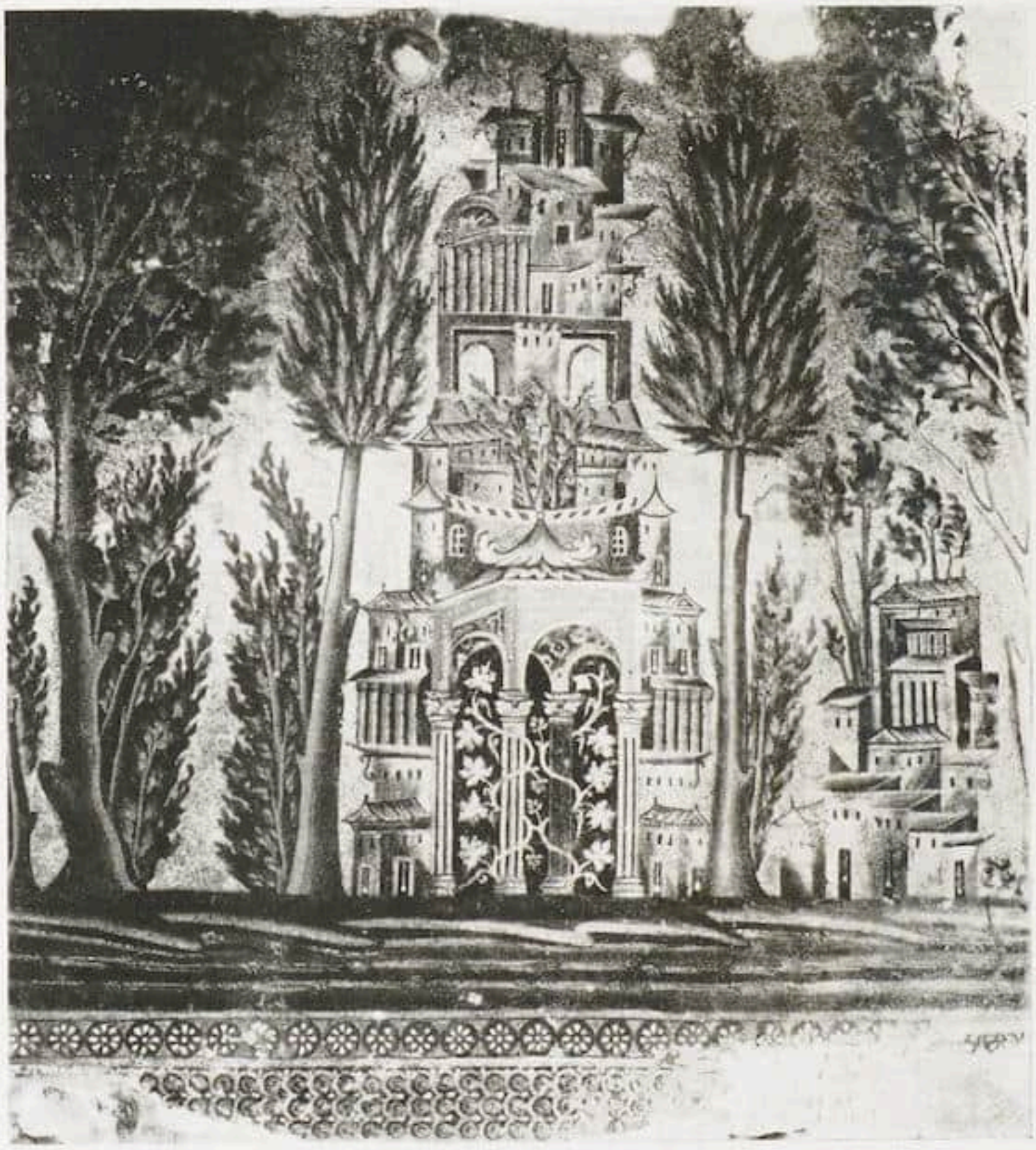


Abb. 2 Mosaikgemälde im Hofe der Omayadenmoschee in Damaskus
Anfang 8. Jahrh.

Forschung wiedergewonnene Material, das an Umfang und Bedeutung über die berühmten, in der Omarmoschee in Jerusalem erhaltenen Beispiele entschieden hinausgeht.

Am überraschendsten ist der an der Rückwand des Bogenganges panoramaartig sich abrollende Gemäldezyklus von Pavillons und anderen Zierbauten in mannigfachsten, zum Teil phantastischen Formen inmitten einer üppigen Baumvegetation und am Rande eines Baches oder Flußlaufes, der gelegentlich von Brücken überquert wird. Sollten das wirklich, wie Muqadasi annimmt, Schilderungen verschiedener Städte sein, oder hat vielleicht das Villenviertel am Barada in Damaskus selbst als Vorwurf gedient? Bisweilen könnte man glauben, Festdekorationen oder Bühnenbilder vor sich zu haben, die hier musivisch verewigt wurden. Die Baulichkeiten erscheinen häufig gestaffelt und ineinander geschachtelt, als ob eine vertikalperspektivische Anschauung ihren Aufbau bestimmt hätte, dann wieder in horizontaler Entwicklung und unter Berücksichtigung einer ziemlich strengen Symmetrie (Abb. 2 und 3). Die Architekturformen selbst gehören meist in die Richtung spätantiker Barockbildungen; die Vorliebe für geschweifte Dächer wird man schwerlich auf ostasiatische Anregungen, vielmehr auf Einfälle der Künstler zurückführen. Nach unten wird diese Bilderfolge abgeschlossen durch einen Rosettsaum und einen breiteren, nur wenig erhaltenen Ornamentfries.

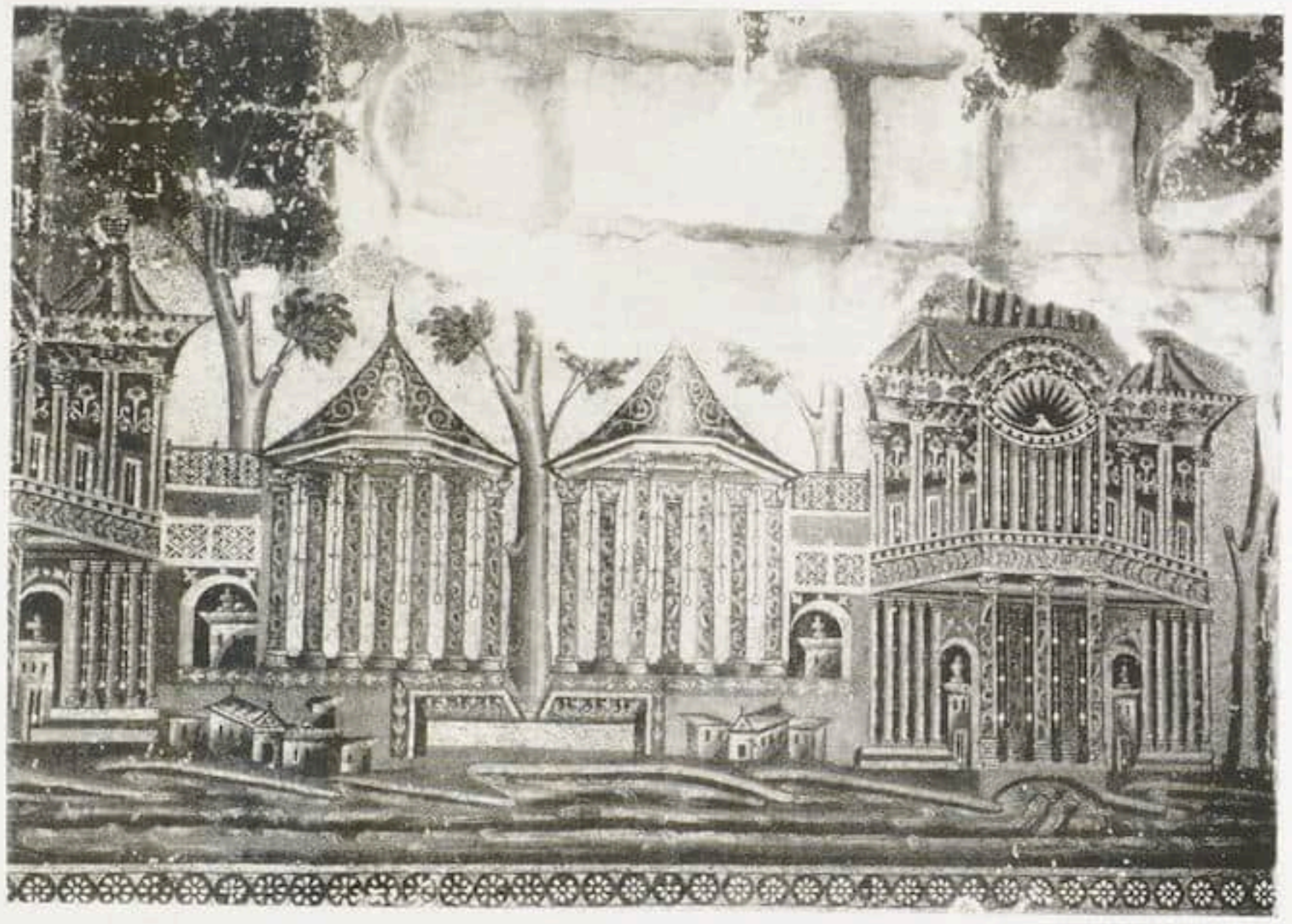


Abb. 5. Mosaikgemälde im Hofe der Omayadenmoschee in Damaskus. Anfang 8. Jahrh.

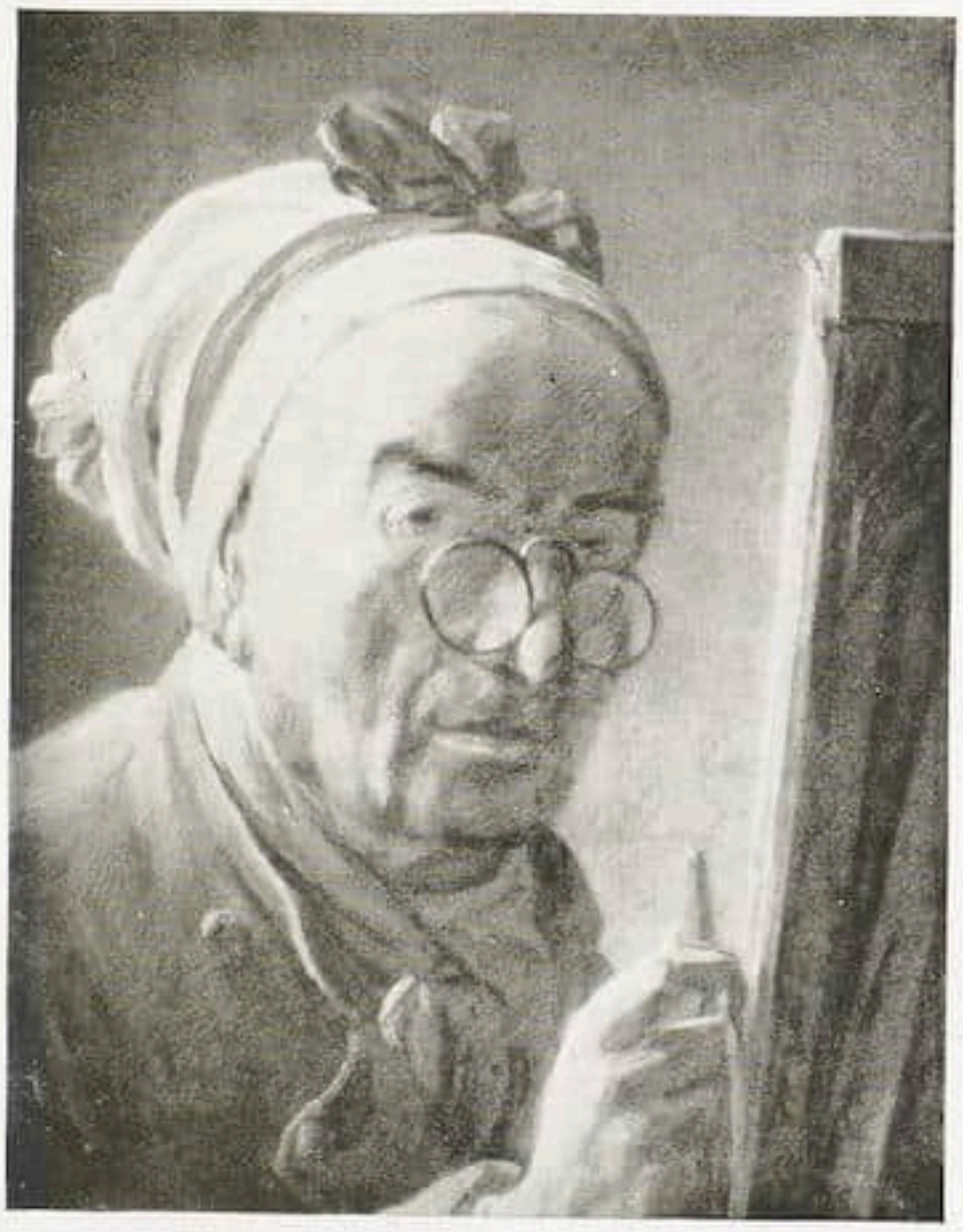
Nach dem Hofe zu sind über den Säulen die Bogenzwickel jeweils mit einem in sich geschlossenen Baummotiv gefüllt, während wir über den Pfeilern wieder Architekturgebilde erkennen; von dem Dekor der oberen Galerie (vgl. Abb. 1) sind nur ganz geringe Spuren festzustellen gewesen.

Der Gesamteindruck dieser eigenartigen Dekoration ist der einer spätantiken Kunstschöpfung, und wenn wir nicht wüßten, daß der Hof der Moschee von Walid I. allerdings kaum neu hinzugebaut, aber doch bestimmt neu ausgestattet wurde, könnten wir zweifeln, ob wir es hier nicht überhaupt mit einem vorislamischen Denkmal zu tun haben. Es handelt sich offenbar um die letzten Nachwirkungen einer in der alexandrinischen Landschaftsmalerei gepflegten Gattung, die von byzantinischen Künstlern aufgegriffen und dem islamischen religiösen Rahmen angepaßt wurde. Der letztere kommt vor allem darin zur Geltung, daß die an sich naheliegende Belebung dieser Lustgärten mit Menschen und Tieren anscheinend geflissentlich unterblieb. Auch in anderer Hinsicht sickert die neue Gesinnung merklich durch: das Baumwerk ist zwar noch stark naturalistisch empfunden, aber der dekorative Geschmack, der für die Folgezeit maßgebend werden sollte, zeigt sich bereits in der willkürlichen Abtönung von Stämmen und Blättern vom tiefen Oliv bis zum reinen Gelb, und bei den Architekturmotiven klingt, ganz abgesehen von der Frage, ob sie der Wirklichkeit nachempfunden sind, in ihrer phantasievollen Ausgestaltung und vor allem in der Tendenz zur flächenhaften Wiedergabe die islamische Note schon hörbar mit. Ja, man ist versucht, an die Möglichkeit zu denken, daß der gewaltige Eindruck, den die aus ihrer Wüste plötzlich in die syrische Hauptstadt versetzten arabischen Machthaber von der üppigen Vegetation und den luxuriösen Bauten am Ufer des Barada empfingen, hier seinen monumentalen Niederschlag gefunden hat.

Die bekannteste Vorstufe für unseren Zyklus wird man in den landschaftlichen Pro-

spekten suchen, wie sie im sogenannten zweiten pompejanischen Stil beliebt waren; aber dort handelt es sich um eine Illusionsmalerei mit beabsichtigter Raumwirkung, die hier ganz wegfällt. Wenn wir in der Geschichte des Mosaiks selbst nachforschen, so stoßen wir in frühchristlicher Zeit häufig auf Architekturhintergründe zu religiösen Szenen, die aber viel nüchterner und nebensächlicher behandelt werden, so auf dem Apsismosaik von Santa Pudenziana in Rom (Ende 4. Jahrh.) oder in den Kuppeln von Agios Georgios in Salonik und im Baptisterium der Orthodoxen in Ravenna (450). Auch die zeitlich und stilistisch dem Panorama der Omayadenmoschee näherstehende Darstellung der Stadt Ravenna mit dem Palast des Theoderich in S. Apollinare Nuovo (6. Jahrh.) zeigt noch nichts von dem in Damaskus aufgewendeten Phantasieschwung.
Jedenfalls bestätigen diese der Vergessenheit entrissenen Reste prunkvoller Ausstattung für das Mosaikverfahren dasselbe, was in anderer Hinsicht die Wandmalereien des etwa gleichzeitigen Badeschlößchens Quseir Amra erwiesen: das Fortleben spätantiker Ziergedanken im omayadischen Kunststil.
In der technischen Ausführung schließen sich die Gemälde denen des Felsendomes in Jerusalem am ehesten an; die Farbenskala der Glaspasten ist sehr reichhaltig, die Gesamtwirkung aber eher gedämpft als grell, bei vorwiegend goldigem Hintergrund. Die Erhaltung ist großenteils vorzüglich; einige Restaurierungen des 13. Jahrhunderts, die laut einer damals hinzugefügten Inschrift unter dem Mamlukensultan Baybars erfolgten, sind ohne Schwierigkeit an ihrer minder sorgfältigen Arbeit zu erkennen.

J. B. S. Chardin — Heimkehr vom Markt
Sammlung H. de Rothschild, Paris
Zu nebenstehendem Beitrag: J. B. S. Chardin



J. B. S. Chardin Selbstporträt
Sammlung H. de Rothschild, Paris

J. B. S. CHARDIN (1699—1779)

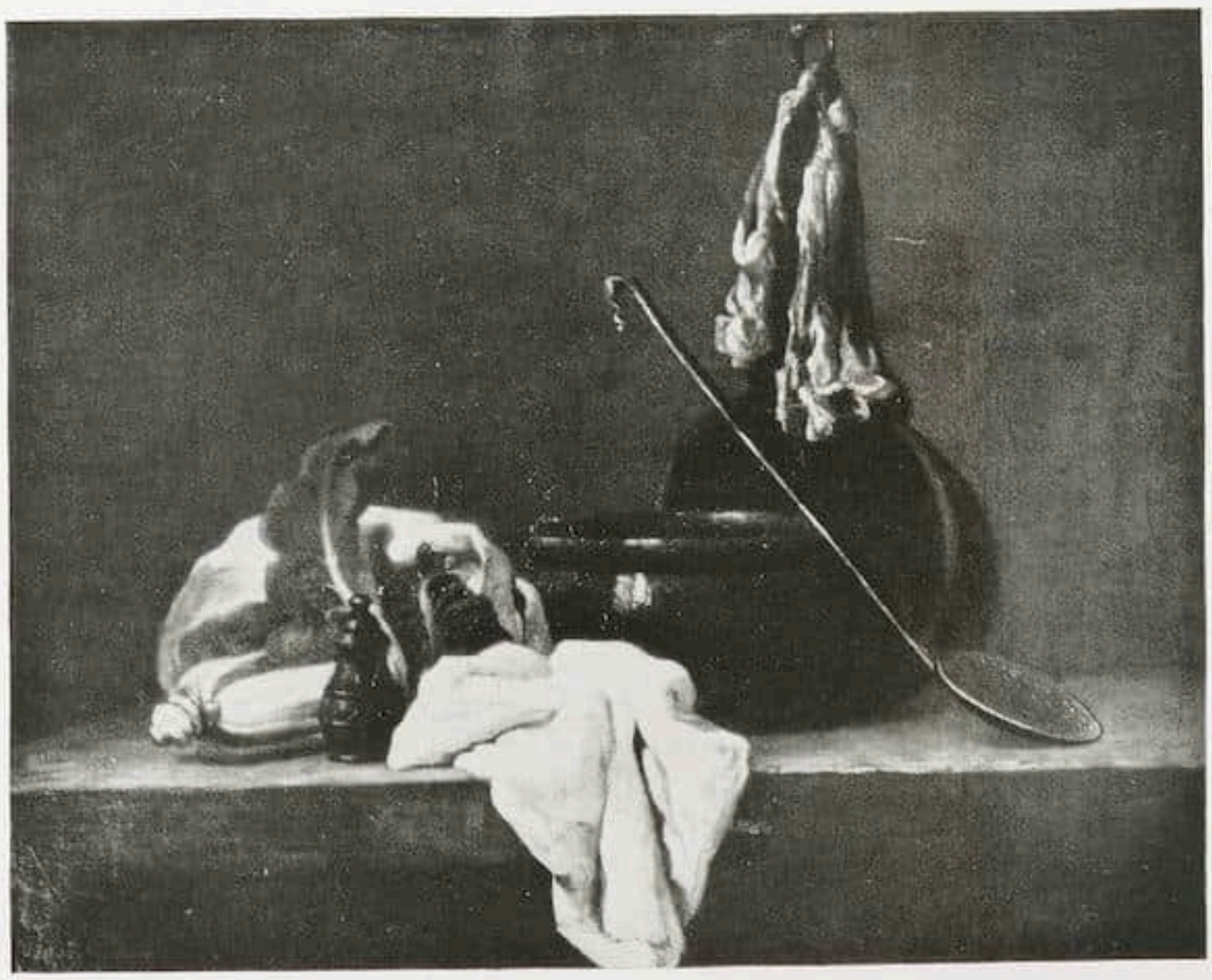
VON ANNY GUTMANN

Das Rothschild-Theater Pigalle hat Paris um eine neue Kunstgalerie bereichert und mit einer Ausstellung der Werke Chardins eröffnet. Luxuriöse Ausstellungsräume, die Wände mit silbergrauen Samt verkleidet, kostbare Rahmen, neue Beleuchtungsraffinements. Abgeblendete Lampen über jedem einzelnen Bild werfen ein wunderbar gedämpftes und verklärendes Licht auf Farbe und Zeichnung und entziehen sie der unnachsichtlichen Wahrheit des Tageslichtes und den nicht ins Programm einbezogenen Wetter- und Tagesstimmungen. Eine Eleganz und Gesuchtheit der Aufmachung, die merkwürdig zur puritanisch-kleinbürgerlichen Einfachheit der Werke Chardins kontrastiert.

Das berührt um so seltsamer, als es gerade Chardin war, der mit seiner proletarischen Schlichtheit in so großem Kontrast zu seiner Zeit stand: Dieser Tischlerssohn aus dem Quartier von S. Sulpice, eine Art Provinzler in Paris, der sein Leben brav und bürgerlich zu Ende gelebt hatte, ohne Unruhe und Abenteuer und die Bürgerlichkeit gemalt hatte, die er um sich sah, die abenteuerlose und glanzarme Bürgerlichkeit. Er malte sie, weil er sie sah, malte ohne Propaganda für sie zu machen, ohne andere zu belehren, malte auch wie er sie sah, diese ganze Wirklichkeit. Und weil die Dinge um ihn näher und greifbarer waren als Menschen, malte er sie zuerst — Schüsseln, Flaschen, Teller, Küchengeräte, alles Eßbare, Fleischstücke, Gemüse, Früchte. Nicht nur die Illusion, sondern die Materie selbst. Die Schönheit der Einzelobjekte ist völlig belanglos — er sucht auch keine geheimnisvolle Beziehung der zueinandergestellten Gegenstände — nur das Wie des Nebeneinanderstehens, die Systematik der Anordnung, die Übersichtlichkeit. Magie der häuslichen Behaglichkeit, Sinn der bürgerlichen Ordnung — das ist der künstlerische Sinn im Werke Chardins.

Das Bewußtsein von seinem gleichmäßigen Lebensrhythmus, das Ergebnis seines Oeuvre wird erst ganz klar, wenn dieses Oeuvre in einer Ausstellung vereint ist. Fehlen auch

J. B. S. Chardin — Stilleben
Sammlung H. de Rothschild, Paris



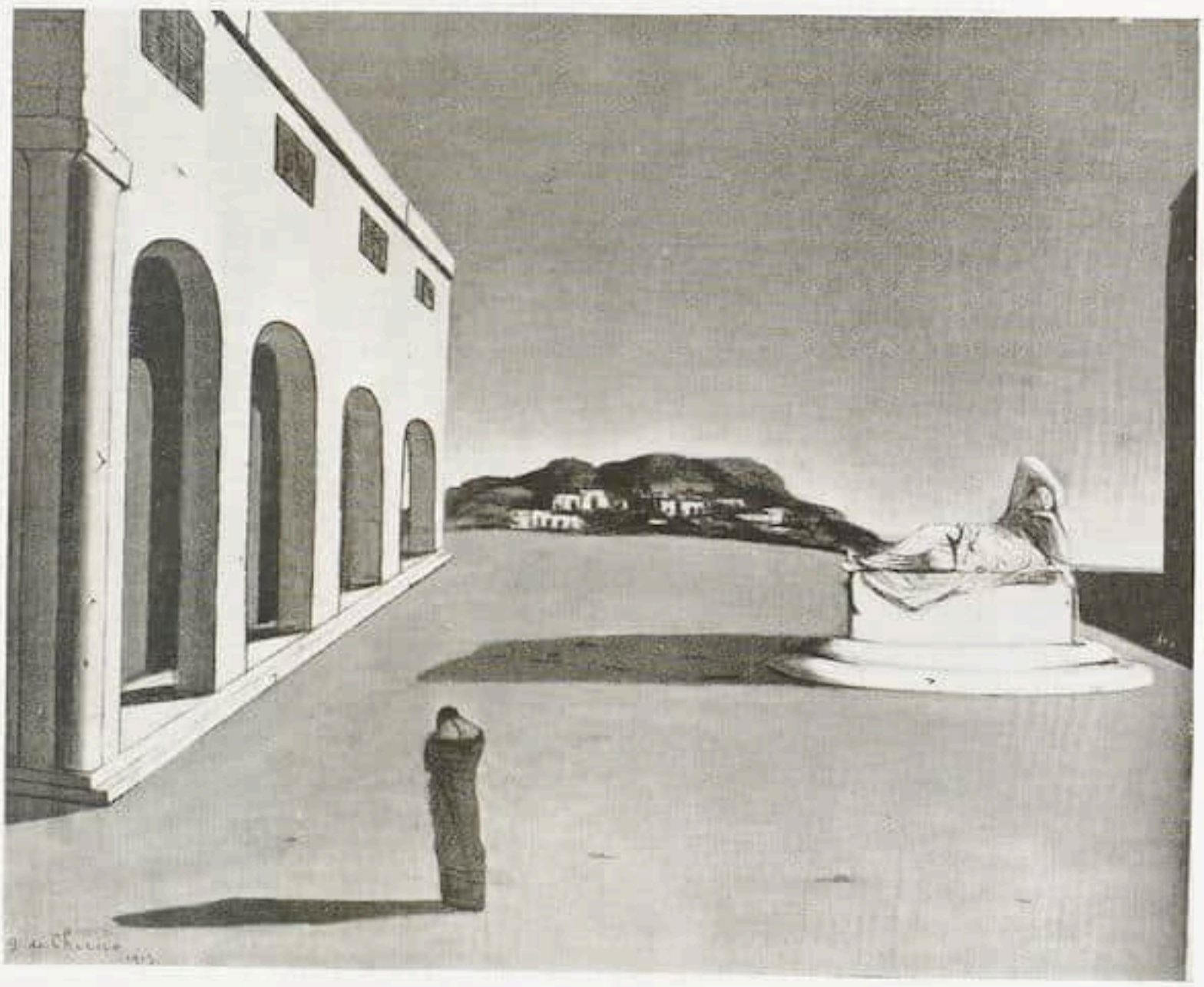
J. B. S. Chardin — Stilleben mit Fleischstück. Datiert 1727
Sammlung H. de Rothschild, Paris

J. B. S. Chardin — Das Hausmütterchen
Sammlung H. de Rothschild, Paris

so manche seiner schönen Arbeiten, — die Bilder der Wiener Lichtenstein-Galerie und die prachtvollen Zeichnungen der Albertina, — so ist doch eine Fülle seiner besten Werke hier ausgestellt, von denen viele aus dem Ausland kamen, den meisten Franzosen unbekannt.
Interessant ist unter den Bildern eine frühe Arbeit Chardins, das Stilleben mit dem Fleischstück, signiert und datiert 1727, also ein Jahr vor seiner Aufnahme in die Akademie gemalt. Noch ist die strenge Einfachheit in Form und Farbe nicht gefunden, — es ist beinahe impressionistisch in seiner unruhigen Fleckigkeit.
Und dann die Fülle der Stilleben, die er bis an sein Lebensende malte, von deren strenger Geschlossenheit eine zauberhafte Wirkung ausstrahlt. Im Gleichmaß des Getönten immer noch Farbigkeit, zartes Blau und Grün einer Frucht vor der braunen Hintergrundswand, weiße Pastelltöne eines Stoffes auf ambrafarbenem Holzgrund. Aus Birnen und Trauben, Flasche und Glas und ihren wohlverteilten Lichtern und Schatten entstehen Dichtungen: Poesie der bürgerlichen Welt.
Immer wieder ist man versucht, ihn mit den Niederländern zu vergleichen. Aber zu viel Gemeinschaftliches hier zu finden, ihn gar als Epigonen holländischer Genrekunst zu betrachten, wie dies in der Kunstkritik schon öfter geschehen ist, kann leicht zu einem Fehlschluß führen. Denn er war trotz des ungeheuren Kontrastes zur Kunst seiner Epoche durchaus kein Outsider, sondern das Ergebnis seiner Zeit wie Watteau oder Lancret oder Boucher. Nur war er nicht der Maler ihrer Oberfläche, sondern ihrer Unterströmung.
Die Zeit der Régence und als weitere Entwicklung die darauffolgende Epoche Louis XV. trägt schon den Keim der großen, viel späteren Umwälzung in sich. Elemente, die in ihrer Reaktion gegen die absolutistische Machtsphäre beinahe als bürgerlich bezeichnet werden können, ein erstarkendes Volkstum, das sich schon deutlich von der leichtlebigen dekadenten Gesellschaft unterscheidet. Dieses Bürgertum hat in Chardin seinen Gestalter gefunden, ihre enge und doch starke und werdende Welt hat er gemalt.

Auch die Frauen malt er in ihrer Wirklichkeitsnähe, in ihrer täglichen Arbeit. Nichts ist hier von der dekadenten Schwermut, nichts von der ausgelassenen Fröhlichkeit des Dixhuitième. Die »Pourvoyeuse«, die Frau, die vom Markte heimkehrt, — der Typus der Frau, der er in seinem Quartier wohl täglich begegnen mußte, — die »Ménagère«, das Antlitz von der weißen Hausfrauenhaube umrahmt, im Ausdruck eine Mischung von behaglicher Sicherheit und Schüchternheit.
Selten sind figurale Darstellungen in seinem Oeuvre: Frauen im Haushalt, Kinder, Bilder seiner Frau, seine Selbstporträts.
Das hier ausgestellte bekannte Selbstporträt, im Alter von ungefähr 70 Jahren gemalt, hat die ganze Geradheit und Anständigkeit des Blickes, der nichts von einem scharfsinnigen Psychologen, nichts von einem raffinierten Kunstkenner hat. In fast zarten Tönen ist es gemalt, die Verwitterung der Haut von Pastelltechnik überhaucht.
Auch eine Reihe von Stichen ist ausgestellt, — von Künstlern seiner Zeit, vor allem von Lépicié, nach seinen Bildern gestochen. Er selbst hat nie einen Stich verfertigt.
Zeit seines Lebens war Chardin weder überschwänglich gelobt noch abfällig beurteilt worden. Manche hatten ihm Monotonie und zu oftmalige Wiederholung der Sujets vorgeworfen. Diderot, der vielleicht als Erster durch seine Kunstkritik eine engere Verbindung zwischen Publikum und Künstler geschaffen hatte, nannte ihn einen großen Koloristen, weil er die Töne der Natur selbst entnommen hatte, eine Auffassung, in der schon Rousseaus Ideen und die neue geistige Einstellung fühlbar werden.
Erst im 19. Jahrhundert entsteht ein neues Interesse für Chardin, ja, in der Zeit des erstarkenden Bürgertums sogar Begeisterung. Und daß heute eine größere Ausstellung seiner Werke veranstaltet wird, ist wohl nicht nur dem Zufall seines fünfzigjährigen Todestages zuzuschreiben. Der Geschmack an klar umgrenzter Gegenständlichkeit, an konstruktiver Wiedergabe tatsächlicher Objekte ist im Wachsen begriffen, damit auch Verständnis für gleichartige Bestrebungen in vergangenen Zeiten.

J. B. S. Chardin Ein junger Zeichenschüler



Giorgio de Chirico

Abend. 1913
Coll. Paul Guillaume

GIORGIO DE CHIRICO

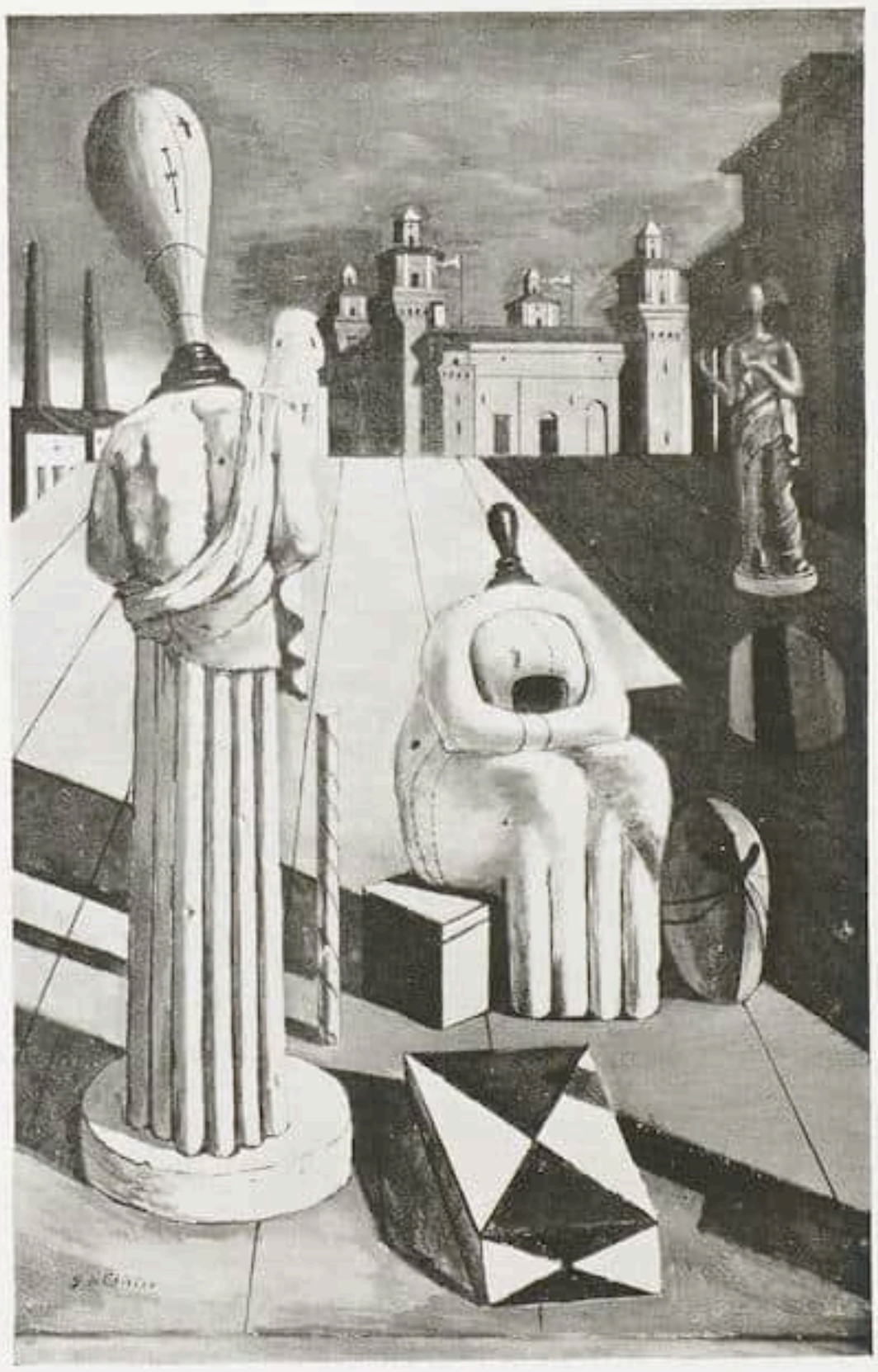
VON FRITZ NEUGASS

Ein Vorkämpfer der neuen Kunst, ein romantischer Lyriker, ein Phantast, ein unerschöpflicher Erfinder, dabei voll innerer Widersprüche und Paradoxie, das ist die Gestalt Chiricos.

Er wurde 1888 in Griechenland von italienischen Eltern geboren, verließ mit 16 Jahren seine Heimat, um als Achtzehnjähriger in München die erste Ausdeutung der antiken Plastik zu erfahren. Die deutsche Philosophie eines Schopenhauer und Nietzsche beschäftigten ihn und die idealistische Strömung eines Böcklin und Klinger zogen ihn gewaltig an, während er die Malerei von Marées für unecht hielt. Soweit seine Berührung mit Deutschland. In Frankreich hat er viel tiefere Beziehungen geknüpft und wurde dort in der Geburtsstunde der neuen Kunst — den Jahren 1911—1914 — ein entscheidender Faktor auf dem Wege vom Kubismus zur abstrakten Malerei. Gemeinsam mit Apollinaire, Raynal, Picasso und Severini verließ er die alte Tradition, um neue geistige Probleme durch die Kunst zu lösen.

Von der passiven Unterwerfung der Natur — dem Naturalismus und Impressionismus — gelangte er zu einer neuen Kunst voll von eigenen schöpferischen Formen. Inneres Erleben ersetzte die Naturerscheinung. An Stelle des Naturausschnittes erfand er eine neue Bildkonstruktion, die aus eigenen Gesetzen und in sich selbst verwurzelt aufgebaut wird.

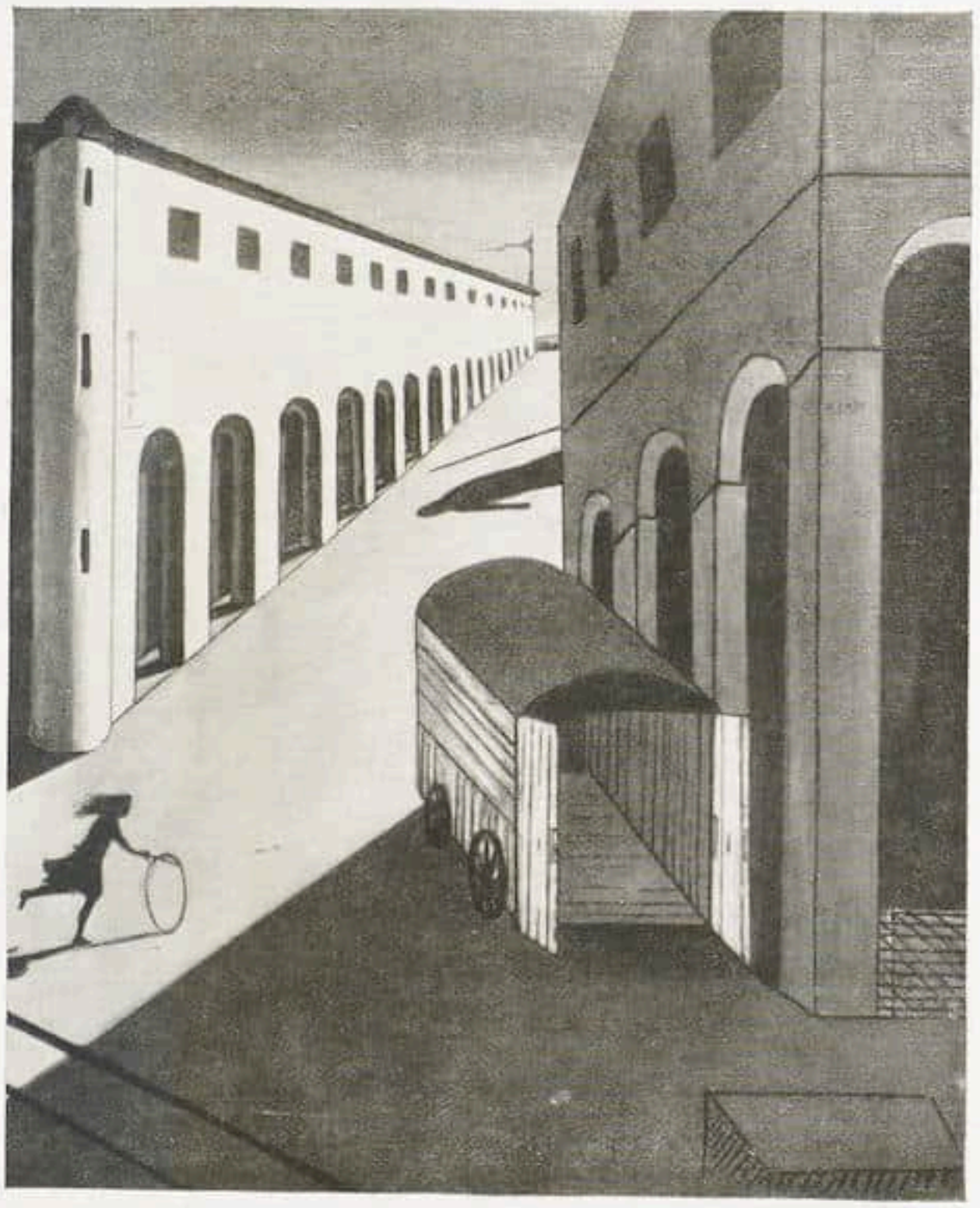
Schon in den frühesten Werken Chiricos kommt seine eigenartige Persönlichkeit zum Ausdruck. 1904 geht er nach Italien und wird dort von den kühnen Perspektiven der



Giorgio de Chirico — Le Musée Inquiétant. 1914
Coll. Paul Guillaume

Architekturbilder des Trecento und Quattrocento mächtig angeregt[1]. 1910, als Zweiundzwanzigjähriger, schafft er sein erstes selbständiges Bild: Rätsel eines Herbstabends. Seine Jugendwerke sind in Form und Inhalt einheitlich. Immer handelt es sich um visionäre Stadtansichten und -Landschaften, in welchen Phantasie und Wirklichkeit traumhaft verschmelzen: Unruhig drohende Leere der Plätze von beängstigender Einsamkeit, umrahmt von Torbogen, Säulen, Ruinen und Türmen, die sich in harter Silhouette von dem leuchtenden Abendhimmel abheben. Totenblässe, Unwirklichkeit und magisches Mondlicht erfüllen die Komposition. Tiefe Schatten unsichtbarer Statuen überschneiden den Platz oder dunkle einsame Figuren verlieren sich in der Tiefe des Raumes. Dazwischen schreiende paradoxale Wirklichkeit: Eine Uhr im Giebel eines Tempels oder rauchende Lokomotiven hinter einer Mauer. Diese Erinnerung des Alltags erhöht noch das Angstgefühl des Betrachters und betont die Leuchtkraft und Unwirklichkeit der Vision. Hell und Dunkel sind rhythmisch gestuft, von der Seite durch ein verborgenes tiefes Lichtzentrum beleuchtet, das lange Schatten wirft. Die tiefe Raumwirkung ist typisch für die südländische Mentalität, die Stärke

[1] Man vergleiche hierzu den wichtigen Beitrag Theodor Däublers im Cicerone bzw. Jahrbuch der jungen Kunst 1920 unter dem Titel »Neueste Kunst in Italien«. Der Herausgeber.



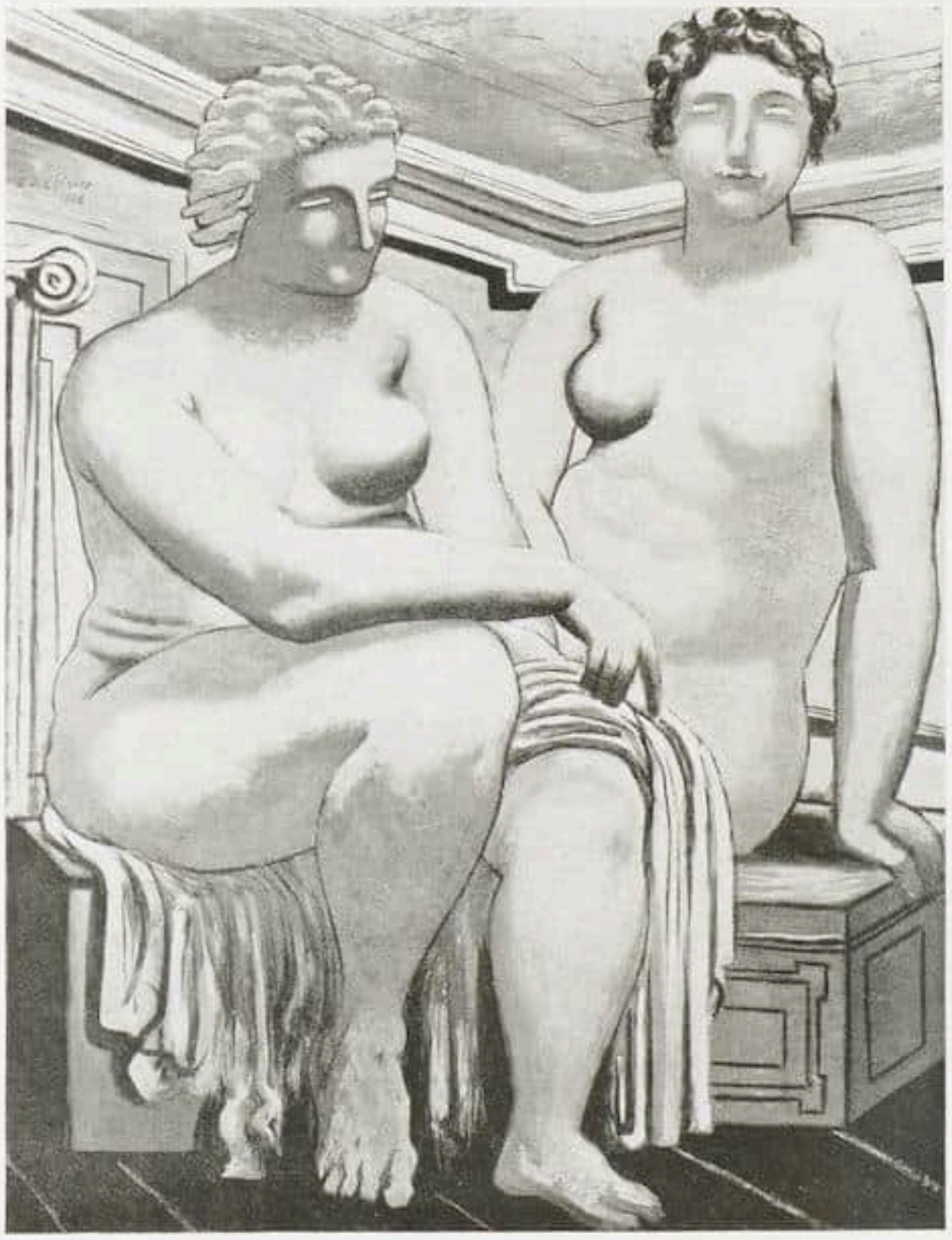
Giorgio de Chirico

Einsame Straße. 1914
Coll. Paul Guillaume

des Ausdrucks und die Sparsamkeit der Mittel fast beängstigend für den Betrachter. Man kann sich nicht ganz des Eindrucks einer Bühnendekoration erwehren, wobei die Mitte der Bühne leer bleibt, die Seitenkulissen grell beleuchtet sind und monumentale Statuen die Leere des Raumes noch verstärken. Licht und Schatten stehen in grausamem Kontrast. Die Gebäude sind von jeglichem Ornament entblößt, nackt, wie der leere Platz und der wolkenlose Himmel. Die Abstraktion der Details verstärken noch den kalten Schauer dieser Szenen. Diese Bilder erfreuen nicht, sie verwirren und haben etwas Dämonisches. Die Natur ist aus diesem Reich der steinernen Visionen entschwunden.

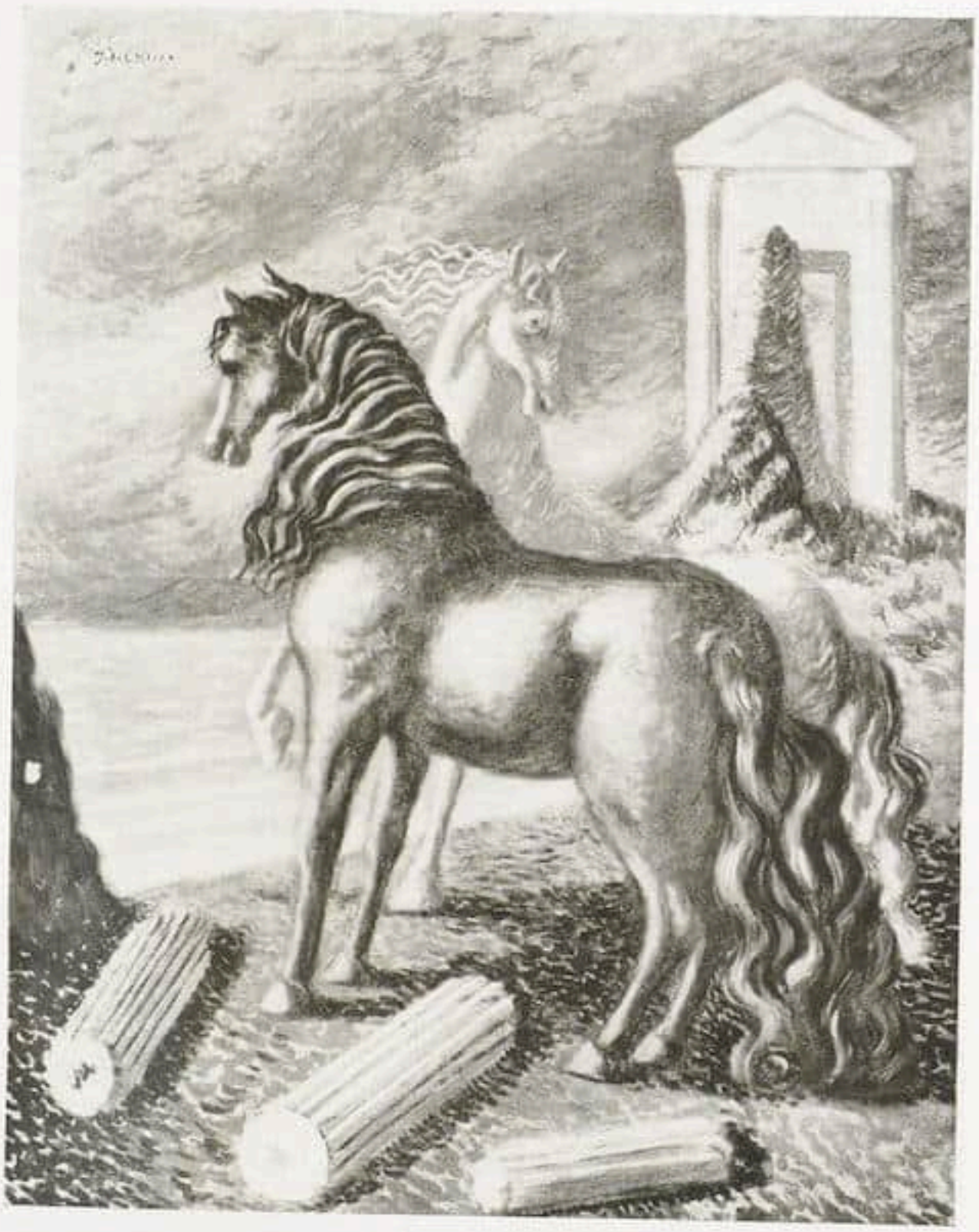
Seit 1914 wird die Raumwirkung durch neue Gegenständlichkeit verdrängt. Der Vordergrund seiner Kompositionen wird erfüllt von seltsam kontrastierenden Dingen: Gipsköpfen, Kugeln, Gummihandschuhen und geometrischen Grundformen. Die Mannequins sind Gestalten ohne Arme und mit flachen ovalen Köpfen, wobei die Gesichter durch Ornamente ersetzt werden. Chirico nennt diese Periode seines Schaffens »Pittura metafysica«. In anderen Bildern komponiert er Stilleben und Interieurs, wobei die Details in lebhafter Plastik betont werden und mysteriöse Maschinen und abstrakte Konstruktionen seinen Tribut an den Zeitgeist bezeugen.

Erinnerungen an die italienische Renaissance verbinden sich mit dem Konstruktivismus Picassos. Während des Krieges ging Chirico mit Carrà zusammen und erlebte die



Giorgio de Chirico — Akte. 1926
Coll. Paul Guillaume

Wandlung vom Futurismus zum Kubofuturismus und Neoprimitivismus. Die Gruppe der »Valore Plastici« wurde in diesen Jahren begründet und zugleich von weittragender Bedeutung für die gesamte europäische Malerei.
In den Nachkriegsjahren verbreitete sich in Europa der Neoklassizismus, der in Picasso seinen stärksten Vorkämpfer fand. In Italien wandten sich Künstler wie Funi, Oppi und Casorati vom Futurismus her der neuen Richtung zu. Chirico hat mit Picasso jene Doppellinie von Tradition und eigener Bildform gemein, die heute zur Basis der ganzen neueren Kunst wurde.
Bereits die Selbstporträts, die seit 1919 sich in kurzen Abständen — bisher über 50 — folgen, zeigen jene Ruhe und Monumentalität, die man als romantische Klassik bezeichnen könnte. Die Bilder werden lyrischer, beseelter und menschlicher. Seit 1922 beginnt Chirico mit einer neuen Bildbehandlung. Er benützt die Technik der alten Meister — Tempera mit Öl — und erzielt dadurch solidere Arbeit und größere Leuchtkraft. Er kommentiert und verteidigt seine Neuerung 1923 in »La Bilancia« mit einer These von der engen Verbindung von Geist und Materie. Chirico sieht in dem Verfall der heutigen Malerei die Vernachlässigung der alten traditionellen Technik. Zugleich ändert er sein Kolorit. Die ersten Arbeiten von 1910—1915 zeigen eine melancholische Grundstimmung und eine gewisse Armut der Farbe. Während seiner



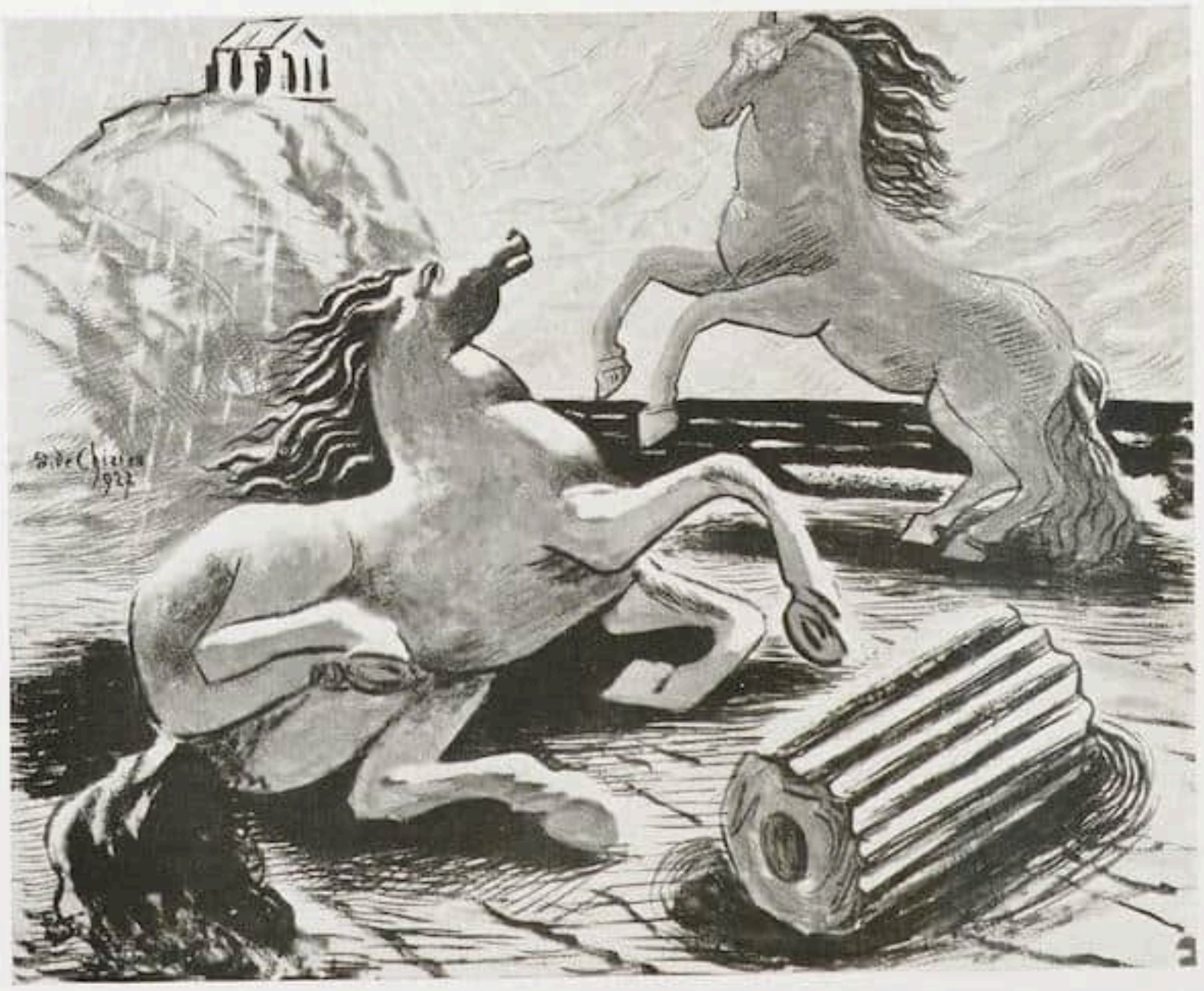
Giorgio de Chirico

Pferde am Strand. 1928
Coll. Paul Guillaume

metaphysischen Malerei erzielt seine Palette eine gewisse Sattheit und Intensität des Kolorits. In der romantisch-klassischen Periode wird sein Pinsel feiner, leichter und duftiger. Die Formen stehen nicht mehr feindlich gegenüber, sondern treten in harmonische Beziehungen. Seit dem Wandel seiner Technik ändert sich auch sein Weltgefühl. Die Natur wandelt sich aus der Monotonie der leeren Plätze zu einer Verlebendigung; wir begegnen zum erstenmal grüner Vegetation und Zypressen krönen die Hügel der »Römischen Landschaft« von 1921. Die Architektur in seinen Bildern wird verlebendigt und erinnert an die italienischen Renaissancepaläste Böcklins.

Griechische Helden werden Motive seiner Bilder. Das Interesse des Künstlers wendet sich von der Raumwirkung zur plastischen Form. Zweifigurengruppen führen zur letzten Stufe seiner künstlerischen Gestaltung. Das Verlassen Italiens und die endgültige Rückkehr nach Paris im Jahre 1925 geben seiner Kunst ein neues Gepräge. Es ist ein völliger Gegensatz zu den früheren romantischen Bildern. Nicht mehr Vertikaltendenz, sondern Volumen und Erdgebundenheit. Die Formen werden massig und die Linien schwellen an. In Paris bricht Chirico mit der Tempera- und Lackmalerei; hier findet er erst seine unmittelbare und persönliche Handschrift. Neu werden silberne, graue, blaue und braune Farben. Im Kolorit entfernt er sich wieder von der Natur; er wird geistiger und freier und verschachtelt die verschiedensten

Motive: Meer, Landschaft, Architektur, Interieurs und immer wieder seine Mannequins.
Gleichsam als Erinnerung seiner romantischen Gefühlswelt, als eine lyrische Improvisation, als Inkarnation der Bewegung und als Rhythmus der Naturkräfte malt er eine ganze Reihe von Pferdepaaren, die sich spielend am Strande vergnügen. Es sind Traumgesichte in antikischem Gewand, zwischen Tempeln und gestürzten Säulen und von bezwingender Größe des Ausdrucks. Die weiblichen Akte sind streng musikalische Kompositionen, worin die Linie der Melodie und die Überschneidungen Fugen vergleichbar sind. Es sind meist klassische Figuren von starkem Volumen und großem Format, die durch ihre blauen, gelben und grünen Töne die gewollte Unwirklichkeit des Malers zeigen.
Der rasche Wandel von Chiricos Stil, die unerschöpfliche Erfindungskunst und die Lust am Fabulieren zeugen von einem künstlerischen Temperament, das nur ganz selten in einer solchen Verdichtung zum Ausdruck kommt. Betrachtet man daneben noch seine ästhetischen und literarischen Produktionen über Rodin, Gauguin, Raffael, Böcklin und Klinger, so wird eine Universalität des Geistes offenbar, ähnlich derjenigen großer Renaissancemeister, die in der Beherrschung aller Künste ihr Ideal sahen.



Giorgio de Chirico

Spielende Pferde. 1927
Coll. Paul Guillaume

RUNDSCHAU

ZUM ZWANZIGSTEN GEBURTSTAG DER LIEBIG-SAMMLUNG IN FRANKFURT

Es klingt fast unglaublich, daß dieses Museum in Frankfurt erst vor zwanzig Jahren ins Leben gerufen wurde. Damals hatte der reiche Wormser Ludwig Josef Pfungst der Stadt Frankfurt ein schönes Vermögen für Kunstzwecke hinterlassen, der Direktor des Städelschen Institutes, Swarzenski, mit Hilfe des rührigen Oberbürgermeisters Adickes, die »Städtische Galerie« zur Ergänzung der bestehenden Museen gegründet, ein wohlhabender Bürger, Baron Liebig, nach letztwilliger Verfügung seine Privatvilla der Stadt zur Verfügung gestellt.

Schnell war ein Anbau zur Aufnahme der Skulpturen vorgenommen, wertvolle Beispiele der klassischen, griechischen und römischen Kunst, des Mittelalters, Barock, Rokoko und Klassizismus herbeigeschafft, — ein kleiner, bewährter Abriß der Kunstgeschichte gegeben. Das berühmteste Werk, die Athena des Myron, die Kunstfreunde aus Nähe und Ferne in das stille Haus am Main lockte, wurde noch vor dem Kriege von einer Vereinigung hiesiger Gönner gestiftet, die hochinteressante Kleinplastiksammlung Furtwänglers erworben und die koptischen und spätägyptischen Funde der Menas-Expedition, die Frankfurt im Jahre 1906 finanzierte, aufgestellt.

Nachdem das Museum europäisches Kunstgut in Fülle aufgenommen hatte und Ostasien immer mehr in das Gesichtsfeld ästhetischer Betrachtung gerückt war, kaufte die Direktion auserlesene Werke chinesischer, japanischer und indischer Plastik an, kurz, es entstand trotz Kriegsnot und Verarmung und bei jahrelanger Abgeschlossenheit vom Ausland eine Galerie, die mehr noch als auf ihre wissenschaftliche Übersichtlichkeit auf die künstlerische Lebendigkeit und Qualität ihrer Stücke stolz sein darf.

Max Beckmann Die Zigeunerin. 1928
Berlin, Sammlung Baron v. Simolin
Ausgestellt in der Beckmann-Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins. Aus dem soeben erschienenen Band Max Beckmann. Von Heinrich Simon. Junge Kunst. Bd. 56

Ein Gang durch das Liebighaus ist Erhebung und Freude zugleich. Immer fühlt man in diesen verhältnismäßig kleinen Ausschnitten den Atem eines besonderen Stils, Welterschauung, Gebärde und das spezielle Temperament einer Epoche. Man erkennt, wieviel in jeder künstlerischen Tat, auch in der des Sammelns und Ordnens, die Intuition und die Erkenntniskraft wert sind. Dank dieser Eigenschaften und einer intensiven Arbeitsleistung der Leiter, des Generaldirektors Swarzenskis und seines Assistenten, des Grafen Solms, ist der junge Bestand der Galerie qualitätvoller und eigenartiger als derjenige manches größeren und älteren Museums. — Neben der Großplastik, der repräsentativen und feierlichen, zeigt das Liebighaus starkes Interesse für Kleinplastik, die meistens intimer und unbefangener das Wesen der Zeit nachschafft, die letzte Feinheit des Handwerks und des Geschmacks in minutiöser Fassung gibt. Werke des 11. bis 18. Jahrhunderts aus Bronze, Gold und Silber, Stein und Alabaster, Elfenbein und Perlmutter konnten in Vitrinen und Glasschränken aufgestellt, eine der besten Sammlungen in Deutschland werden.

Die Ausstellungsräume reichen heute längst nicht mehr für den starken Zuwachs der Neuerwerbungen aus. (Wir verweisen auf unsere Mitteilungen in Heft 20 des »Cicerone«.) Moderne Plastiken mußten im Erdgeschoß des Städel untergebracht, wichtige Skulpturen in Kellern und Kammern des Liebighauses magaziniert werden, — ein auf die Dauer unhaltbarer Zustand.

Der Sammlung ist zu ihrem Geburtstag das größere, geräumigere Heim zu wünschen, daß sie schon lange ersehnt, auf daß sie in den nächsten zwanzig Jahren all ihre alten, bekannten und die noch dazu kommenden, neuen Reize frei entfalten könne.

Sascha Schwabacher

EIN WOLKENKRATZER-MUSEUM IN NEW YORK

Hier ist soeben unter zahlreicher Beteiligung eines kunstliebenden Publikums das erste »Wolkenkratzer-Museum« eröffnet worden, das den Namen »The Master Building« führt und u. a. das Roerich-Museum, die Corona Mundi und das »Master Institute« beherbergt. Hinter all diesen Instituten steht als treibende Kraft der russisch-amerikanische Maler und Philosoph Professor Roerich. Im Roerich-Museum sind nicht weniger als 1006 Bilder des Künstlers ausgestellt von frühen, sagenreichen, rhythmisch bewegten und farbenfrohen russischen Szenen, zum Teil glänzenden Bühnendekorationen, zum Teil stillen, sozusagen nach innen gerichteten, an Tolstoische Erzählungen erinnernden Landschaften, bis zu etwa fünfhundert »Reisebildern« aus seinen mehrjährigen Forschungsreisen im Zentrum Asiens: Tibet usw. Unter den letzteren finden sich einige von tiefer Schönheit, aber die notwendige Hast hat viele nur skizzenhafte Notiz bleiben lassen. Die Überzahl der Werke schadet diesen und ihrem Schöpfer. Das Master Institute ist eine Art freie Akademie, die alle Künste, die bildenden wie dichterisch-musikalischen und den Tanz pflegt und ihre essentielle Einheit betont. Corona Mundi aber soll als internationales Kunstzentrum wirken und damit zugleich als eine Stätte des Friedens und festen Willens unter den Menschen. Zweigstellen in verschiedenen Ländern, wie Frankreich, wollen den schönen Gedanken pflegen und verbreiten. F.

BRÜSSEL

Im »Musée Moderne« wurde ein neuer Saal eröffnet, der ausschließlich den Arbeiten des Bildhauers George Minne gewidmet ist. Acht Bildwerke und achtundzwanzig Zeichnungen, meistens neu erworbene, haben Platz gefunden. Sie erlauben uns, der ganzen Laufbahn des Meisters zu folgen, von den asketischen Figuren des Anfangs (»Solidarität«, »Der Mann mit dem Wassersack«, »Der kleine Reliquienträger«) bis zu den freieren und mehr biegsamen Arbeiten dieser letzten Jahre (»Wiedergeburt« und »Der große Reliquienträger«). Derselbe Dualismus kennzeichnet die Zeichnungen: der herbe, neugotische Stil der Passionsszenen paart sich mit der umfangenden Zärtlichkeit in der Serie »Mutter und Kind«. M.

WIESBADEN

Nach jahrzehntelangem Zögern hat die Stadt Wiesbaden kürzlich zur Leitung ihrer Galerie einen fachmännischen Direktor berufen, Dr. Schenk zu Schweinsberg, bis dahin am Museum in Weimar. Damit hat die stattliche Sammlung, die in dem 1915 von Theodor Fischer geschaffenen monumentalen Museumsbau untergebracht ist, wieder einen Direktor erhalten und damit die Möglichkeit, ihren stattlichen Besitz zu zeigen und wirksam zu machen. Es sind vielfältige Bestandteile, die der neue Direktor jetzt in einer Neuordnung vorführen kann. Sie reichen von mittelalterlichen altdeutschen Tafeln bis zu der Malerei unserer Zeit, die in der bedeutenden Sammlung Kirchhoff sehr gut und reichhaltig vertreten ist. So findet man etwa eine Verkündigung, die der deutsche Kaiser Friedrich III. in Nürnberg für den Wiener Stefansdom bestellt haben soll, Bilder aus dem alten Köln, einen Cranach, manche gute alte Niederländer. Der Hauptbestandteil aber gehört dem 19. und 20. Jahrhundert an, obwohl z. B. Ludwig Knaus, der aus Wiesbaden gebürtig war, fast ganz fehlt. Aber man findet Feuerbach, Thoma, Trübner, Corinth, Slevogt. Am reichsten und eindruckvollsten stellen sich die Künstler unserer Zeit in jener Privatsammlung dar, die als Ganzes im Museum ausgestellt ist. Den Hauptwert legte Kirchhoff auf die Reihe seiner Bilder Emil Noldes. Daneben erscheinen Marc, Kokoschka, Rohlfs, Chagall, Beckmann, Klee, Kandinsky, Grosz. Und die Galerieleitung hat auch schon einige Erwerbungen gemacht, z. B. von Hofer, Feininger und Dix. R.

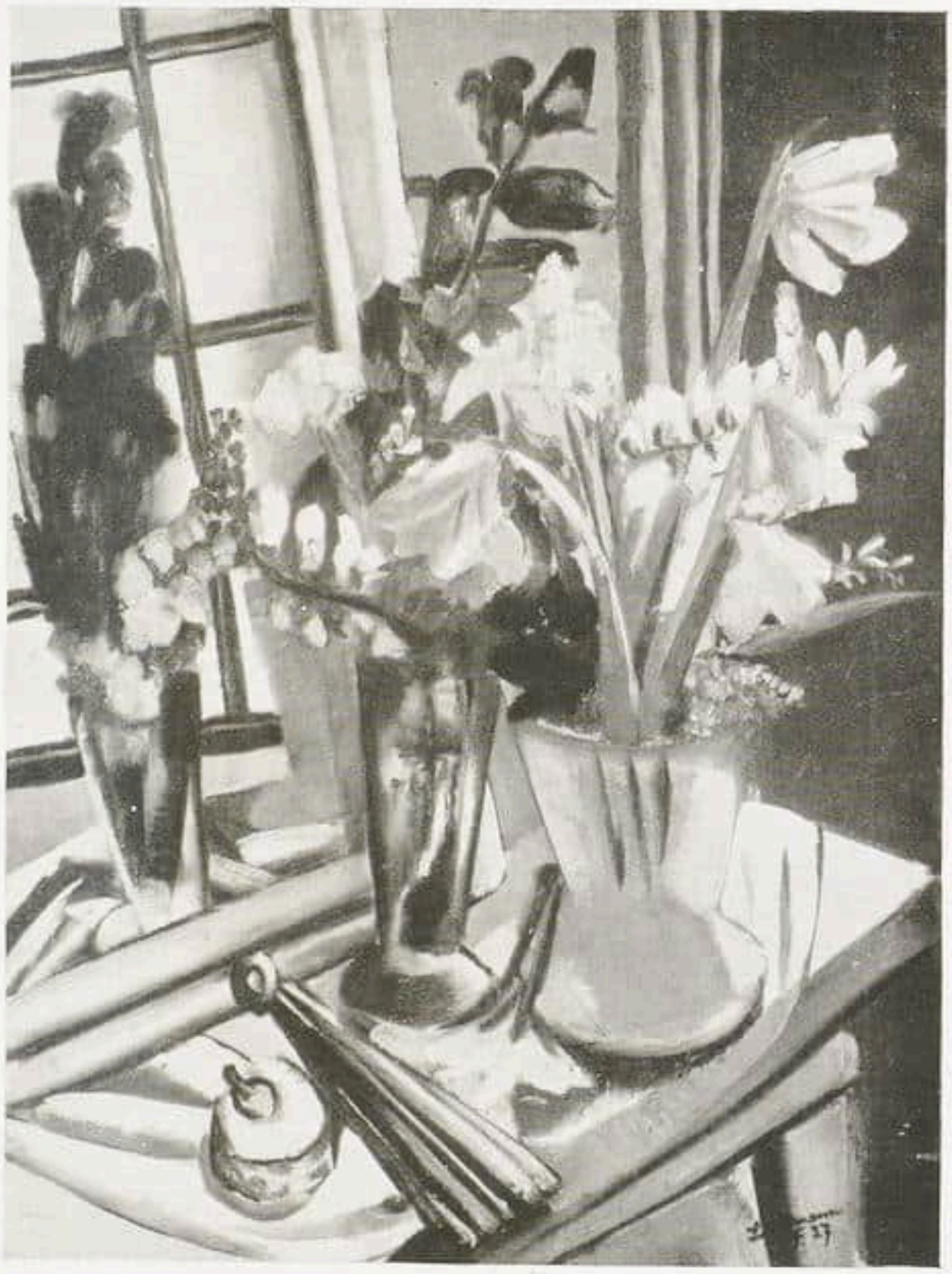
★

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Sezession / A. U. A. / Mataré

Die Außenpolitik der Berliner Sezession ist längst besser geworden; man bemüht sich schon seit geraumer Zeit erfolgreich um Heranziehung der Fernstehenden von Rang und ein wenig auch um Gewinnung der Jugend. Diesmal ist es vor allem ein in sich geschlossener Saal mit Werken Baumeisters, Schlemmers, Muches, Kandinskys, vervollständigt durch zart gestrichelte Fügungen von Walter Becker und überraschend geometrisch gefaßte Stilleben Oskar Molls, der davon Zeugnis ablegt. Weniger erfreulich ist es nach wie vor um die Innenpolitik der Sezession bestellt. Es fehlt da nicht nur die künstlerische Zentralfigur, es fehlt auch einer, der das Schaffen der Mitglieder zusammenreißt, ihren Ehrgeiz spornt, zu den Veranstaltungen die entscheidenden Arbeiten aus den Ateliers holt, — kurzum ein Trainer, wie ihn jeder Sportklub hat. Wie schlaff sind doch diese Sezessionsausstellungen, wie zufällig kommt da eins zum andern! Nicht stilistische Einheit wäre zu fordern, natürlich nicht, — aber geistige Gemeinsamkeit. Von ihr ist kein Hauch zu spüren.

Ob nun das Gesamtergebnis diesmal sich etwas günstiger oder ungünstiger stellt als letzthin, hat wenig zu bedeuten gegenüber dieser konstitutionellen Schwäche. Was hat man sich merken müssen? Prickelnde Pointellismen von Werner Lasius, den Musikclown von Jörg Repper, die kleinfigurigen, anmutigen Schildereien ländlicher Feste von Leo Grewenig. Mit einer locker und überlegen behandelten Dünenlandschaft fällt wieder, wie schon auf



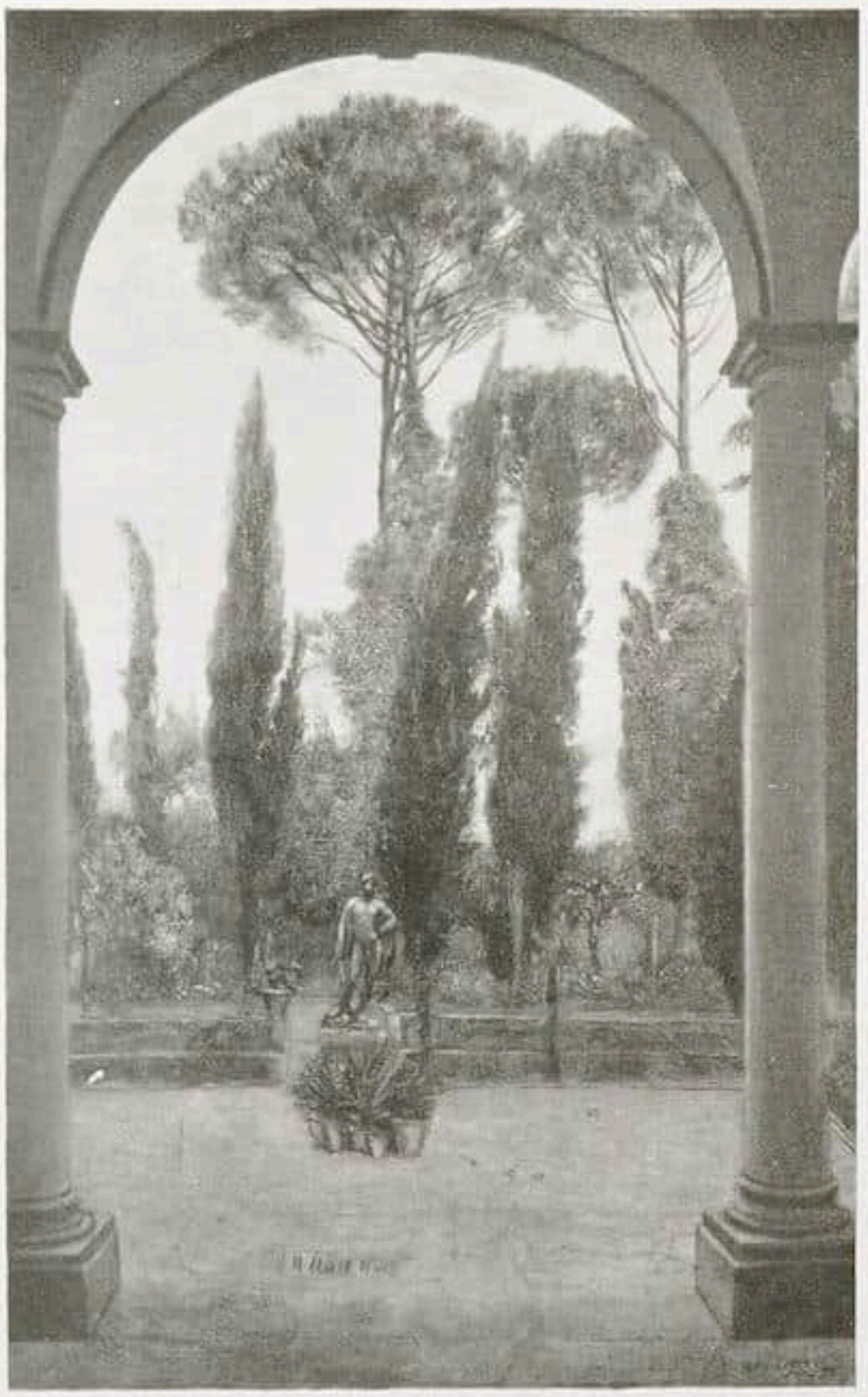
Max Beckmann Blumen und Spiegel. 1927
Frankfurt, Sammlung Lily von Schnitzler
Ausgestellt in der Beckmann-Ausstellung des Frankfurter Kunstvereins
Aus dem soeben erschienenen Band Max Beckmann. Von Heinrich Simon. Junge Kunst. Bd. 56

der Akademie, Meinhard Seeck auf. Nay, Nußbaum, Fuhr gehören hier wie regelmäßig zum Hervortretenden. Auch die beiden Gäste aus Kassel: Christian Beyer und Arnold Bode. Ehmsen, sonst weniger mein Fall, überrascht mit einer magischen Anglergroteske. Einen spröden, bleichen, edlen Klang kultivieren die Arbeiten Oskar Gawells. Durch Traumbläue und Schwerlosigkeit besticht Crodels Kopenhagener Langelinie-Café. Nach langer Abwesenheit zeigt sich mit dem ruhigen Bildnis einer Maurin wieder Georg Kars von bester Seite. Geigenberger, Herbig, Levy halten ihr hohes Niveau. Kleinschmidts Unflätigkeiten fesseln auch den Widerstrebenden, erquicklicher die dickbusige Sängerin des immer besser aufkommenden Steinhardt. Wiethüchter (Barmen) sollte hier einmal kollektiv gezeigt werden; die stets interessante Erscheinung ist nicht ohne weiteres zu überblicken. Mindestens Schlichter, Mopp und Schoff kommen außerdem noch der Bilanz zugute, die ernsthafteren Belastungen kaum ausgesetzt ist. (Nur Bondys van Gogh-Heuschober neben Renoir-Baum auf Monet-Wiese hätte sich freilich vermeiden lassen müssen.) Also: es ist keineswegs die Abwesenheit guter Bilder, die den indifferenten Gesamteindruck verursacht. Es ist die Unverbindlichkeit des Ganzen. (Die Plastik ist diesmal fortgelassen worden und erhält demnächst das Wort.)

Der Juryfreien ist im Glaspalast wieder die Überjuryfreie, die Allgemeine Unabhängige Ausstellung gefolgt, wo das Los die Plätze verteilt, die jedermann für ein paar Mark beanspruchen kann. Die helle Impotenz schlägt einem entgegen. Da ist nichts, was zurückgewiesen zu haben, man einer Jury zum Vorwurf machen könnte. Diese angebliche »Unterwelt« der Malerei entpuppt sich als bare Subalternität. Wie ehrbar, wie

mißlungen, wie öde ist das alles! Freudig leuchtet das gelangweilte Auge auf, wenn es nur mal etwas herzhaft Kitschiges ergattern, ein bescheidenes Eckchen künstlerischen Urwalds entdecken kann. Das irgend Bessere hört auf Namen, die auch anderwärts zu begegnen pflegen. Die Suche nach merkwürdigen Außenseitern, nach Käuzen, Versprengten, Übergangenen von einiger Physiognomie, nach wüst lallenden oder naiv drauflos zwitschernden Herumtreibern verläuft resultatlos.

Die Galerie Ferdinand Möller widmet sich Ewald Mataré, dessen glattgeschlossene, nahtlos fließende Tierkörper oder in ovales Volumen gehüllte Köpfe gleichwie seine schimmernden Landschaftsaquarelle, wie die sanft zum Papier geschmiegten Zeichnungen und vor allem die an älteste Formgeheimnisse und Totemkünste rührenden Holzdrucke zu den Tiefen der Betroffenheit sprechen. Es sollen hier demnächst einige seiner Gestaltungen erscheinen, daher ein weiteres Wort über Mataré besser auf diese Gelegenheit verschoben werden mag. Willi Wolfradt

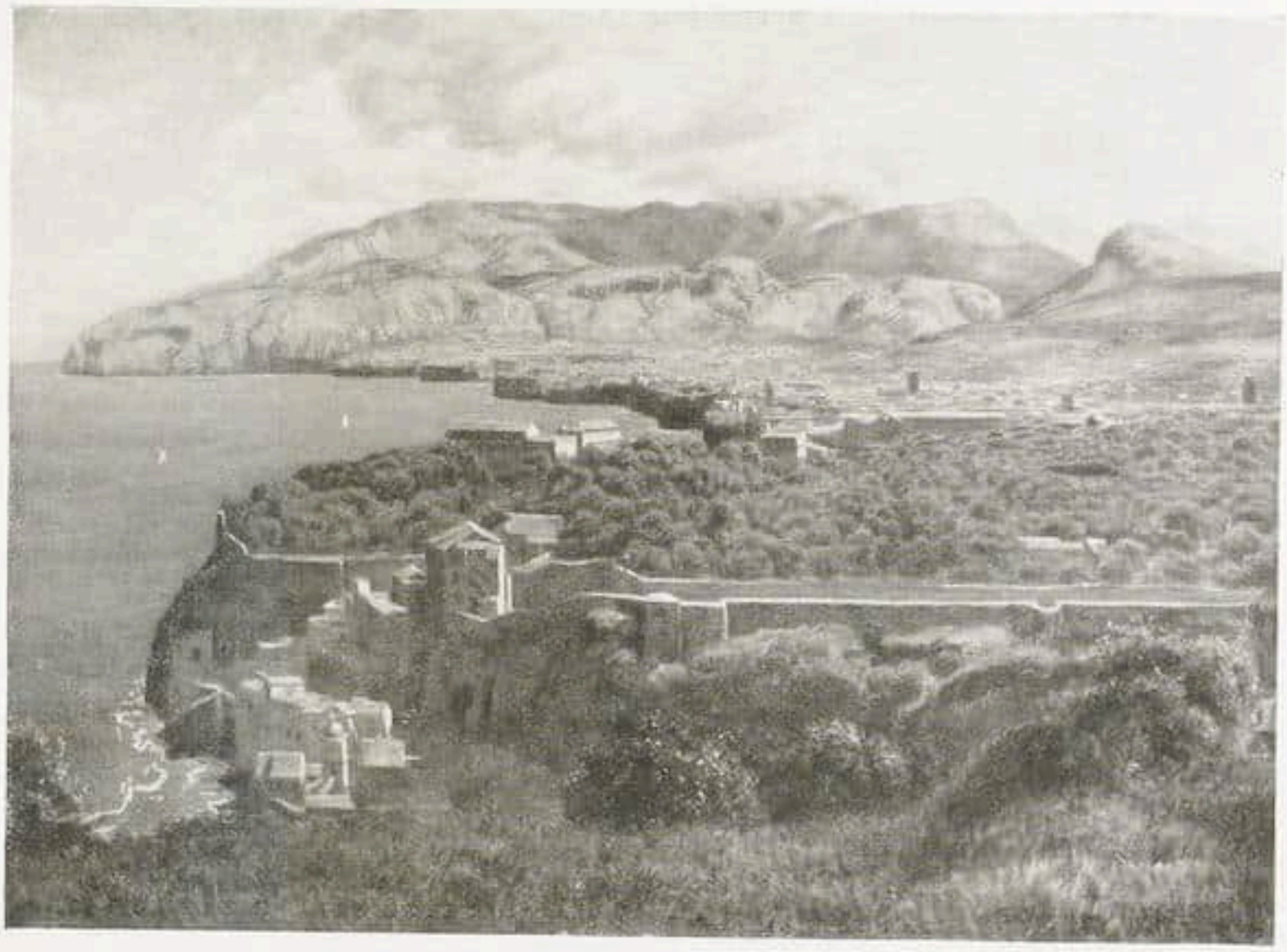


Hans Thoma Villa und Park Hildebrand
Aus der Thoma-Ausstellung der Ludwigs-Galerie in München

DIE LEIHAUSSTELLUNG FRÜHFLÄMISCHER MALEREI BEI KLEINBERGERS, NEW YORK

Wie im Cicerone schon kurz erwähnt, veranstalten die Kleinberger Galleries während des Novembers als zweite große Altmeisterausstellung in ihrem neuen Hause eine wahrhaft erlesene, zum größten Teil aus Leihgaben seitens der bedeutendsten amerikanischen Privatsammler bestehende Ausstellung alter niederländischer Malerei, die sich mit ihren fast hundert Gemälden würdig an die vorjährige deutsche Ausstellung anschließt, ja dieselbe in mancher Beziehung sogar noch übertrifft. Denn wenn auch, was nur zu begreiflich ist, der Zahl nach die zweite und dritte Generation der frühen Flamen bis zu Mabuse und van Orley hin das Übergewicht hat, so sind doch die großen Meister der ersten Epoche von van Eyck bis Memling mit einer erstaunlich großen Anzahl von oft nicht bloß charakteristischen, sondern ganz hervorragenden und äußerst seltenen Meisterwerken vertreten, die wieder einmal einen glänzenden Beweis für den gegenwärtigen hohen Stand des hiesigen Sammelwesens abgeben. Das meiste und beste, was hier in verhältnismäßiger Fülle zu sehen ist, stammt aus Privatbesitz, nur Weniges aus den öffentlichen Sammlungen, obwohl einige derselben mit erfreulichem Eifer ein paar hohe Schätze hergeliehen haben.

Dank dem Entgegenkommen der Verwaltung der Johnson Collection in Philadelphia können Kleinbergers ihre Ausstellung mit dem einen, sicher authentischen Werk des Jan van Eyck beginnen lassen, das sich in Amerika befindet, dem kleinen Wunderbildchen, fast einer Miniatur — aber von welch' innerer Größe! —, das den Heiligen Franz mit Begleiter darstellt, wie er inmitten einer felsigen Landschaft kniend die Wundmale empfängt. Von diesem Thema befindet sich eine etwas größere Version in Turin. Ihm folgt ein dem van Eyck zugeschriebenes, überaus feines Bildnis der Anne d'Artois, von dem eine Kopie im Kaiser-Friedrich-Museum hängt. Hier wie in allen anderen Fällen ist der Katalog, der glänzend gearbeitet ist und von jedem Werk eine Abbildung sowie Herkunft und Literatur bringt, sehr vorsichtig in seinen Aussagen und möchte lieber nach der konservativen Seite hin irren. Petrus Christus, der unmittelbare Nachfolger des van Eycks, ist mit zwei Werken vertreten, in denen noch



Hans Thoma — Sorrent

Aus der Thoma-Ausstellung der Ludwigs-Galerie in München

das seltsam verhaltene Temperamt, das sozusagen hinter den Werken der van Eycks verborgen ist, zutage tritt. So bei der noch ganz hieratischen »Verkündigung« des Colonel Friedsam, die Friedländer ganz nahe an das Werk Jan van Eycks heranrückt, und die bei allem »weltlichen« Detail — der Gartenmauer und der Waldeslandschaft außerhalb derselben — eine »Erscheinung« bleibt. Neben der »Verkündigung« sieht man noch von Petrus Christus das intensive Bildnis eines Kartäusermönches mit Heiligenschein aus der Sammlung Jules S. Bache. Dann kommt ein Männerkopf des Meisters von Flémalle, dessen bekannte Komposition der Madonna mit Kind in einer Nische stehend und von zwei musizierenden Engeln umgeben, in der Version eines Nachfolgers und einer Adaption von Gerard David zu sehen ist. Von Rogier van der Weyden sind nicht weniger als drei der wenigen von ihm bekannten Porträtköpfe vorhanden, der schöne Kopf einer Frau mit weißer Kopfbinde aus der Sammlung des Finanzministers Mellon, der einer Patrizierin (J. Rockefeller jun.) und Colonel Friedsams Bildnis des Lionello d'Este. Außerdem hat Mr. Mortimer L. Schiff eine Tafel mit Szenen aus dem Leben des Papstes Sergius auf die Ausstellung geschickt. Eine entzückende »Madonna mit Kind«, die den Kleinberger Galleries gehört, geht unter der Bezeichnung »Nachfolger Rogiers«. Von Dirck Bouts sieht man eines seiner drei Bildnisse dieses Typs (Colonel Friedsam) und drei Madonnen mit Kind (Jules Bache; Jesse Straus; Ernst Rosenfeld). Die »Anbetung der Könige« von Joos van Ghent stammt aus seiner frühen Zeit, ehe er seine Reise nach Italien unternommen: es ist ein Werk von erstaunlicher Raumwirkung. Hugo van der Goes ist mit dem rechten Flügel eines Altars vertreten, der einen Donator mit dem Heiligen Johannes in gewaltiger Konzentration darstellt. Von Memling nicht weniger als sieben Werke, darunter die, nach Friedländer ‚früheste Version seiner thronenden, von musizierenden Engeln umgebenen Madonna mit Kind vor landschaftlichem Hintergrund (Sammlung Mellon), zwei Christusköpfe, das Bildnis eines jungen Mannes mit langem Haar und eine wundersame, zarte »Madonna das Kind säugend« (Colonel Friedsam). Es folgen die Meister der Catharina, der Ursula und der Lucialegende; Gerard David (die Geburt aus der Sammlung Kaufmann; die Beweinung aus der Sammlung Nemes u. a.); Colijn de Coter (eine große Madonna mit Kind und Engeln); Hieronymus Bosch mit einem typischen und intensiven »Christus vor Pilatus« und Jan Provost (Thronende Madonna mit Kind aus der Sammlung des Hon. Herbert H. Lehmann).

Des weiteren seien noch kurz erwähnt: Albert Bouts; Quentin Matsys mit einem Frauenbildnis, das Friedländer als das beste dieses Meisters bezeichnet und das in der Tat etwas Großes und Glanzvolles ist und der »Ruhe auf der Flucht« aus der Sammlung Oppenheim-Köln; Joachim Patinir; Herri met de Bles; Goswin van der Weyden (»Beschneidung«); Joos van Cleve mit nicht weniger als sieben Werken, darunter zwei Bildnissen

und ein paar unter Lionardos Einfluß stehenden Madonnen; A. Benson und A. Isenbrandt. Den Beschluß machen Jan Mostaert (Bildnis des jungen Karl V. und »Christus vor Pilatus«); van Orley und Mabuse mit einer Reihe trefflicher Bildnisse und einer Madonna mit Kind aus seiner Spätzeit, die in ihrer barocken Maniriertheit das Ende der ganzen Epoche und den Beginn einer neuen einläutet. Fast alle wichtigen Tafeln dieser Ausstellung sind in Friedländers Bänden über die Altniederländische Malerei abgebildet. Dieser bewährte Kenner schrieb übrigens auch die lesenswerte Einleitung zum Katalog. Den Kleinberger Galleries gebührt der Dank aller Kunstliebhaber für eine solch seltene und köstliche Gabe.

Freund

LONDONER AUSSTELLUNGEN

The French Gallery / The Paul Guillaume Gallery / Messrs. Tooth

Die French Gallery, die nach New Bond Street übergesiedelt ist, hält jetzt dort eine Eröffnungsausstellung ab und zeigt »Einige Meisterwerke des 18. Jahrhunderts« und »Einige Franzosen«. In der ersten Gruppe befinden sich »Lady Hamilton als Circe« von Romney und ein Brustbild der »Lady Abercorn« desselben Künstlers. Johnn Opie ist mit dem »General Morse« vertreten und Gainsborough mit »John Montaque«. Die Franzosen sind samt und sonders Künstler aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts; von Daubigny sieht man eine nicht sehr starke Landschaft »La rivière dans la vallée«, von Vollon ein Blumenstück »Cinerarias«. Boudin, Millet, Ribot und Fantin-Latour sind neben einigen andern Künstlern durch charakteristische Werke vertreten.

Die Paul Guillaume Gallery veranstaltet eine Ausstellung von Gemälden englischer Künstler. Den stärksten Eindruck vermittelt wieder Duncan Grant. Beachtlich besonders sein »Room with a vieco«. Auffallend sonst »Swanage« von Wilson Steer, »Carlotta« — das Brustbild einer jungen Frau — von Augustus John, zweifellos das Werk einer viel früheren Periode, »Spanish Landscape« von E. Woolfe, »The orchard« von Paul Nash und einige neue Skulpturen von Frank Dobson.

Messrs Tooth eröffnet die Herbstsaison mit Gemälden von Matthias Smith, der sich als sehr sorgfältiger Maler und von ungewöhnlich kraftvollem Farbensinn erweist.

H. W.

CHEMNITZ

Die Kunsthütte, die in erster Linie deutsche Kunst seit 1900 sammelt und eine sehr beachtliche Kollektion von Werken der »Brücke«, Noldes und Munchs besitzt, zeigt von Schmidt-Rottluff 35 Gemälde und ebensoviel Aquarelle aus den letzten vier Jahren. Schmidt-Rottluff ist in ein neues Stadium seiner Entwicklung eingetreten. Die frühere Energie der Form verbindet sich heute mit einer ungewöhnlichen Differenzierung der Farbe, die Klarheit seiner imaginativen Schau mit einer von ihm bisher noch nie erreichten Fülle der Wirklichkeitsbeziehung. Vor diesen Bildern ausgeglichener Reife dürften selbst die Gegner der neuen deutschen Kunst kapitulieren. Die »Baumlandschaft« von 1928 besitzt die ganze Kraft seiner früheren Malerei, dazu allen Charme des Gegenstands. Selbst ein Franzose müßte den Reiz der neuen farbigen und formalen Musikalität anerkennen. Ein überzeugendes psychisches Ambiente umgibt das »Kartenspiel« (1929) und die »Frau bei der Toilette«; die »Regenwolken« sind eine Synthese malerischer Selbstherrlichkeit und gefühlsmäßig interpretierter Landschaftserinnerung. Aquarelle wie »Cavigliano« und »Ritorto« überschreiten in der Wirkung erheblich die bisherigen Möglichkeiten dieser Gattung.

Grohmann

FRANKFURT

Max Beckmann

Dr. Heinrich Simon eröffnete mit einer Rede über »Das Schaffen des Künstlers« die Ausstellung Beckmanns im Kunstverein. Auch wenn er sich selbst zu Beginn seiner Ansprache nicht als Bekenner bezeichnet hätte, mußte man der sichtbaren Ergriffenheit des Vortragenden entnehmen, daß er den Ausdruck eines starken Erlebnisses gab. Simon warf die Frage nach der Berechtigung der von der alten Kunst abgeleiteten Wertmaßstäbe gegenüber Kunstwerken unserer Zeit auf, die nach dem revolutionären Beispiel Cézannes mit der Bildvorstellung der Renaissance gebrochen haben. Der Redner erachtet die Konsolidierung eines neuen Raumstils nach der Loslösung aus der früheren, traditionellen Gebundenheit als die schöpferische Tat Beckmanns. Beckmann gehöre weder zu den platten Naturalisten, noch zu den politisierenden Pamphletisten, weder zu den Negierern des Sujets, noch zu den geschmäcklerischen Artisten. »Von Beckmanns neuem Raum«, sagte Simon zum Schluß, indem er einen Satz seiner bei Klinkhardt und Biermann erscheinenden Monographie zitierte »geht es ohne Zwang in den neugedachten Weltenraum. Es ist aber keine Flucht in die Leere. In jedem einzelnen Stück der Welt, das er malt, will er zeigen: es wächst eine neue Welt«.

Der große Saal des Kunstvereins ist gleichsam ausgedehnt von der Macht dieser Malerei. »Die gelbe Zigeunerin« schimmert köstlich wie das Bild eines Venetianers. Da sind Körper (»Liegende Frau«, »Luftakrobaten«, »Peruanischer Soldat«), deren Fleisch von Kraft und Saft gespannt leuchtet. Jede Form hat Bestimmtheit, das Volumen, das ihr zukommt. Es gibt kaum ein Motiv, das Beckmann nicht bezwingt.

Stilleben schwingen in samtiger Weichheit der Farbkontraste. Damenbildnisse wirken stilleben-

Govaert Flinck Brustbild einer jungen Dame mit Federhut
Versteigerung der Sammlung Kommerzienrat Held am 5. Dezember durch Cassirer-Helbing, Berlin

haft insofern als Stück für Stück der Leinwand, sei es geringfügigstes Detail eines Kleides, sei es die schlanke Fingerspitze einer stilisierten Hand, neben dem Inkarnat eines Gesichts gepflegteste Malerei ist. In dem »Selbstbildnis« sitzt jeder Strich mit Vehemenz.

Das Bildornament der ausgestellten Hauptwerke ist sichtbar runder geworden gegen die Arbeiten der Nachkriegszeit in kantiger Neugotik. So folgt auf die frühere, harte Abkehr Beckmanns vom Impressionismus heute eine Synthese aus blühender Farbmaterie und modern verdichteter Bildanschauung.

Sascha Schwabacher

PRAG

Künstlervereinigung »Manes«: Mitgliederausstellung

Diese Ausstellung lohnt den ausdrücklichen Bericht: zu der steigenden Klärung der älteren Mitglieder tritt das Temperament einer Schar junger Künstler, die in dieser sehr klug geleiteten Vereinigung ebenso als frische Blutzufuhr wirken wie umgekehrt Disziplinierung und Einordnung empfangen. Emil Filla wandert weiter mit Picasso, schafft aber trotz aller formalen Angleichung weit mehr als bloße Nachbilder. Wir wollen unser Urteil nicht auf der Bedeutung basieren lassen, die eine so durchdisziplinierte und durchkultivierte Malerei wie die Fillas hier in Prag zu beanspruchen hat. Wir konstatieren, daß hier eine sehr persönliche Farbkultur gepflegt wird, die absolute Bedeutung hat. Die in klare Mitteltöne gebrochenen Farben wägen sich mit größter Sicherheit gegeneinander aus und ergreifen durch die leise Trauer eines hinter aller Resolutheit der Formen stehendes Wissen. Die kleinen Bilder von Alfred Justitz greifen in ihrer köstlichen Ausgewogenheit über die Rahmen hinaus, so daß eine »intime Monumentalität« von eigenartigem Reiz entsteht. Vaclav Špalas ungebrochenes und etwas unbekümmertes Temperament greift wändefüllend aus in unzähligen Landschaften. Um seine malerische Potenz zu erfassen, muß man seine Stilleben betrachten, die bei aller Festigkeit und bei allem Temperament eine schöne Zartheit bergen. Bei den Jungen regt sich eine leicht persiflierende Note voll prickelnder Schmissigkeit, wie sie bei Holy und bei dem farbig treffsicheren Ko-

Hans von Kulmbach Bildnis eines jungen Mannes
Versteigerung der Sammlung Kommerzienrat Held am 5. Dezember durch Cassirer-Helbing, Berlin

tik durchaus überzeugt, während man bei Janoušek allzuviel willkürliche Fixigkeit argwöhnen muß. Unter den Skulpturen fallen einige Stücke der jungen Bildhauerin Marta Jirásková auf in ihrer sicheren und volltönig erfaßten plastischen Geste. O. S.

★

PERSONALIA

ABY WARBURG †

Mit dem Hinscheiden des Hamburger Kunstgelehrten Professor Dr. Aby Warburg, der nach langer, schwerer Krankheit im Alter von 63 Jahren starb, verliert die deutsche Kunstwissenschaft eine ihrer stärksten Individualitäten, die Geisteswissenschaft einen ihrer einflußreichsten Vertreter. Unvergeßlich wird allen, die ihn kannten, die klare, eindringende und überzeugende Art seines Vortrages, das Profunde seines Wissens, die Weite seiner Ideen und Schlüsse bleiben. Im Gespräch von einem Gebiete zum anderen springend, immer um neue Perspektiven, neue Spiegelungen und Wendungen angeschnittener Fragen bedacht, verstand er es, stets Zusammenhänge — sei es zwischen den Wissenschaften, sei es zwischen den Künsten — aus scheinbar chaotischem Wirrwarr aufzuzeigen. Seine schöpferischsten Ideen gehörten der Renaissance, deren Kernproblem er in der Rezeption antiker Vorstellungen und heidnisch-mystischer Tendenzen sah. Das führte ihn zur Beschäftigung mit Grenzgebieten und Hilfswissenschaften der Kunstgeschichte, zur Religionsgeschichte, Ikonographie, Mystik, Astrologie ebenso wie zur Theater- und Kostümgeschichte. Sein nicht sehr zahlreiches literarisches Oeuvre, begonnen mit einer Dissertation über Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«, fortgesetzt mit Studien über flandrische Kunst und florentinische Frührenaissance, über Dürer und die italienische Antike, über Bildniskunst und florentinisches Bürgertum, über italienische Kunst und internationale Astrologie, legt für seine außerordentliche Kennerschaft Zeugnis ab. Sie war Wegbereiterin für den Sammler und Bücherfreund, der um die seltensten und versteckten Werke wußte und die er mit viel Geschick und reichen Mitteln für sich erwerben konnte. So wurde die »Bibliothek Warburg«, die er bei der Gründung der Hamburger Universität seiner Vaterstadt stiftete, das sichtbarste Denkmal und Hauptwerk des Verstorbenen. Als Dienerin für die Forschung hat sie sich in den vielseitigen Publika-

Hans von Kulmbach Bildnis einer jungen Frau

Versteigerung der Sammlung Kommerzienrat Held am 5. Dezember durch Cassirer-Helbing, Berlin

tionen der »Vorträge« und »Studien« lebensfähig und anregend erwiesen. Und noch einer Institution gehörte seine Liebe und Sorge, dem deutschen kunsthistorischen Institut in Florenz, das seine Wiedereröffnung nach dem Kriege zum großen Teil seiner Initiative und großzügigen Unterstützung mit verdankt. Der Forscher, Stifter und Mäcen Warburg wird in der Geschichte der Kunst und der Geisteswissenschaften unvergessen bleiben. S.

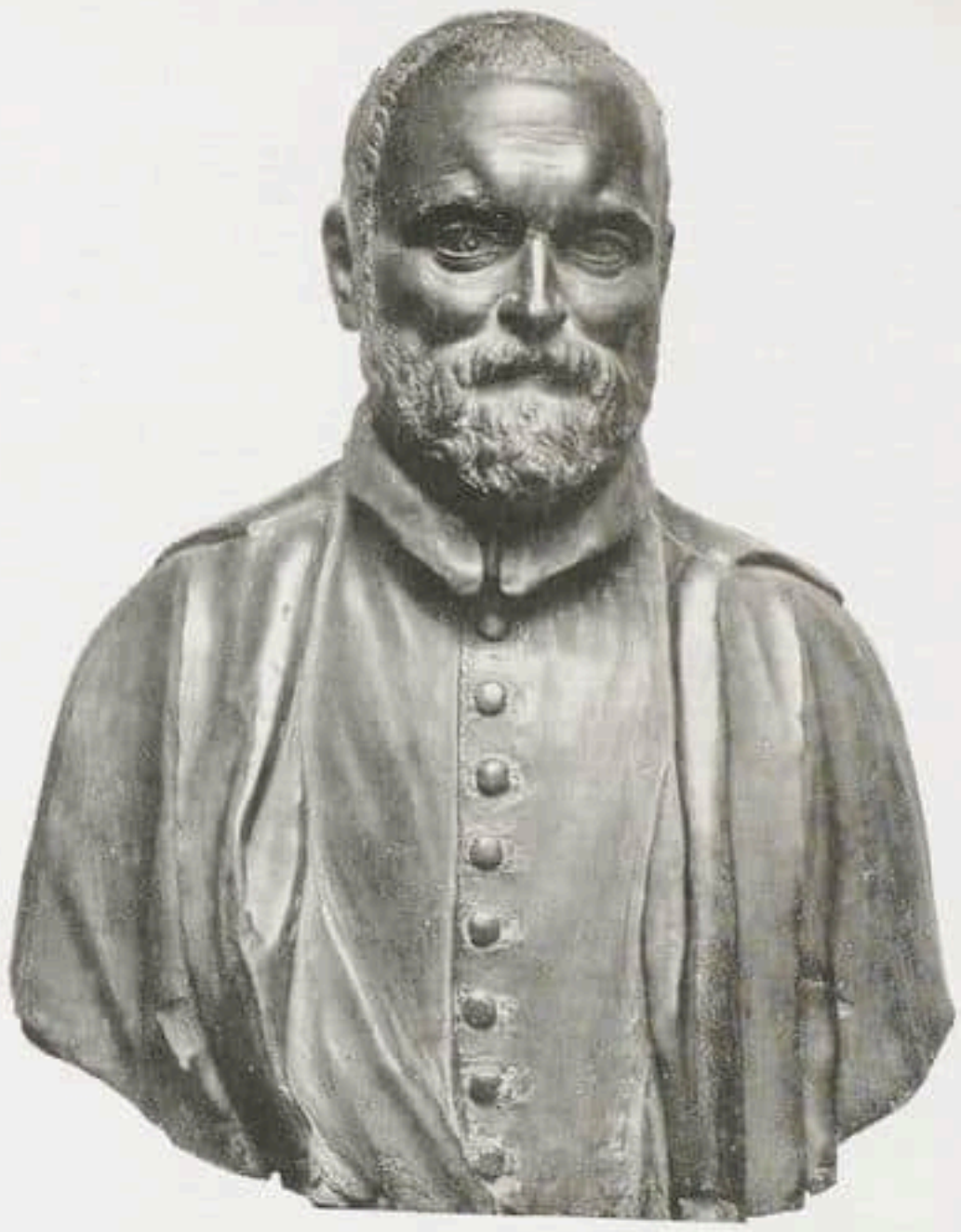
Dr. Paul Gustav Hübner, zuletzt Direktor der Staatlichen Schlösser und Gärten in Berlin, ist soeben als Nachfolger Nentwigs zum Ministerialdirektor im Preußischen Kultusministerium ernannt worden. Hübner, dem man mit Recht besondere menschliche und organisatorische Fähigkeiten neben einer hervorragenden wissenschaftlichen Begabung nachsagen kann, hat vor Jahren als Oberfinanzrat im Preußischen Finanzministerium unter besonders schwierigen Umständen den Vergleich mit dem vormaligen Königshause durchgeführt. Er ist von Haus aus Archäologe und Kunsthistoriker und kam 1909 als Assistent Steinmanns an die Bibliotheca Hertziana in Rom, welchen Posten er bis Kriegsausbruch bekleidete. Während seiner wissenschaftlichen Tätigkeit in Rom erschien 1912 in den von der Bibliotheca Hertziana herausgegebenen »Römischen Forschungen« im Verlag von Klinkhardt & Biermann der erste imposante Band eines für die Geschichte der römischen Monumente grundlegenden Werkes unter dem Titel »Le statue di Roma. Grundlagen für eine Geschichte der antiken Monumente in der Renaissance«, das ungewöhnliche Beachtung fand und auf dessen Vollendung wir immer noch hoffen wollen.

Die Berufung Hübners, der erst im 51. Lebensjahr steht, auf einen der wichtigsten Posten der preußischen Kunstverwaltung weckt starke und mit Recht begründete Hoffnungen.

An seiner Stelle übernahm Ministerialrat Dr. Ernst Gall zunächst kommissarisch die Verwaltung der staatlichen Schlösser und Gärten. B.

Der bekannte Restaurator Hellmuth Ruhemann ist zum ersten Restaurator und Kustos an den staatlichen Museen in Berlin ernannt worden.

Der bisherige Hauptkonservator am bayrischen Nationalmuseum, Prof. Dr. Georg Lill, ist kürzlich als Nachfolger Hagers zum Direktor des Landesamtes für Denkmalpflege in Bayern ernannt worden.



Allessandro Vittoria. Vermutlich Porträt des Malers Palma Giovane
Terrakottabüste. Höhe 58 cm
Versteigerung der Galerie eines Wiener Sammlers am 3. Dezember durch Rud. Lepke, Berlin

SAMMLER UND MARKT

DAS SAMMELN VON BUCHEINBÄNDEN

Es ist eine bekannte Tatsache, daß schöne alte Bucheinbände zu den seltensten Erwerbungen des Bücherliebhabers gehören und daß, je weiter die Zeit fortschreitet, bessere Erzeugnisse dieser Kunst immer schwerer zu erwerben sind.

In der Zeit von Grolier und Franz I. wurde das Buchbinden zu einer Kunst, die, aus mittelalterlichen Traditionen sich entwickelnd, Anregungen in dem Gönnertum der Herrscher und Standespersonen des französischen Hofes fand. Die wundervollen Einbände der Renaissance oder die reich gepunzten Schnitte der späteren Zeit beweisen, bis zu welcher Schönheit und Eleganz der französische Buchbinder seine Kunst erhob. Die diesjährige Ausstellung von Bucheinbänden in der Pariser Bibliothèque Nationale zeigte einen Reichtum an Schmuckformen, die Ehrfurcht einflößend war. (Siehe Cic. Heft 10.)

Bei der Beurteilung von Einbänden besagt natürlich die Qualität der Ausführung sehr viel für den Wert und die Seltenheit, wie ja überhaupt die schönsten Kunstwerke immer am schwierigsten zu bekommen sind. Für das Auge des Kenners bedeutet die Feinheit der Bearbeitung dasselbe, was die Valeurs, was Farbe oder Komposition bei einem guten Gemälde sind. In der Beziehung kann jedes Land für sich eine besondere Wertschätzung für die Gestaltung seiner Bucheinbände fordern.

Italien, das vom Orient das Gold — Punzen nach Europa einführte, nimmt in der Geschichte dieser wundervollen Kunst während der Renaissance eine starke Stellung ein; als der Bucheinband eine solche Eleganz zeigte, daß die Frage entstehen konnte, ob die italienischen Einbände dieser Zeit nicht alle anderen an Schönheit und Schmuck übertroffen haben. Die Ähnlichkeit in der Bearbeitung in Frankreich und Italien zur Zeit Groliers ließ neuerdings die Frage auftauchen, ob die französischen Buchbinder den Schnitt der Bücher von den Italienern übernahmen oder ob französische Vorlagen in Italien kopiert wurden. In letzter Zeit ist darüber viel geschrieben worden und E. P. Goldschmidt widmet in seinem ausgezeichneten Werk über die Einbände der Gotik und der Renaissance diesem Problem ein ausführliches Kapitel im Zusammenhang mit den Einbänden, die für den großen deutschen Sammler der Renaissance, Nicolas von Ebeleben, gefertigt wurden, der sich Bucheinbände im Grolier-Stil in Bologna hatte machen lassen, nach seiner Abreise aus Frankreich. Diese Ebeleben-Einbände im Grolier-Stil, von denen einige Exemplare bekannt sind, bilden ein wichtiges Verbindungsglied in diesem Problem.

Die Bucheinbände in Deutschland behielten noch lange ihren gotischen Charakter bei und erst im späten 16. Jahrhundert wurde der deutsche Künstler fähig, den starken Einfluß des Mittelalters zu überwinden. Als er das tat, war er direkt durch das Schaffen in Frankreich und Italien beeinflußt und manche der nachgeahmten Einbände haben einen durchaus lateinischen (romanischen) Charakter. Man beachte den 1571 in Augsburg ausgeführten Einband, der durchaus im Stile des während der Frührenaissance in Frankreich gebräuchlichen »Platteneinbandes« gehalten ist.

In letzter Zeit, seitdem mehrere Bücher über dies Thema erschienen sind, ist das Interesse für gotische Einbände gewachsen. Neben diesen, die durch ganz Europa, besonders aber in Deutschland und Österreich, in den verschiedensten Klöstern geschaffen wurden, besteht die Art der mehr oder minder gebräuchlichen Kalbslederbände mit gepreßten Bildern, deren Vorwürfe der Miniaturmalerei oder den illuminierten Stundenbüchern entnommen sind. Diese Art Einbände kann zu den seltensten gezählt werden, da viele im Laufe der Zeit durch das Anfassen entzwei gegangen sind. Darum gibt es nur noch recht wenige solche Exemplare, die von John Reynes in London, Siberch in Cambridge, Pierre Gypot und Jean Norvins in Frankreich und von den andern bekannten Einbandkünstlern in Belgien, Holland oder Deutschland gefertigt wurden. Während der späteren Renaissance schuf Deutschland mit Hoffot, Raber, Thomas Reuter und andern dieselbe Art Einbände, aber in dem dauerhafteren Schweinsleder, die mit historischen Bildern, Porträts oder Allegorien geschmückt waren.

Heute, in unserer Zeit der modernen Sachlichkeit, hat sich die Einbandkunst weit von den Ereignissen entfernt, die früher als lokale oder nationale Geschehnisse wichtig für sie waren und die nun den alten Einbänden eine romantische Verklärung verleihen. Es wird einer späteren Zeit überlassen bleiben müssen, ob der Sammler füs diese modernen Einbände des 20. Jahrhunderts große Summen anzulegen gewillt ist.

Bibliopolis

BERLINER VERSTEIGERUNGEN

Standen die Versteigerungen bei Cassirer im Oktober und November im Zeichen der italienischen Kunst, so bringen die Dezemberauktionen vor allem Sammlungen niederländischer, hauptsächlich holländischer Malerei auf den Markt. Gute Holländer, gesucht wie je, bilden den Hauptteil der Sammlungen Held und Tritsch, die bei Cassirer, und der Galerie eines Wiener Sammlers, die bei Lepke ausgeboten werden. An erster Stelle ist die Sammlung des Kommerzienrats Otto Held, Berlin, die am 5. Dezember aufgelöst wird, wegen der hohen Qualität ihres Bestandes, darunter wichtige Bilder des 15. und 16. Jahrhunderts, zu nennen. Repräsentative Werke der deutschen Kunst sind die aus der Sammlung Weber stammende Madonna vom Meister des Marienlebens, zwei vollsignierte und 1518 datierte Bildnisse des Hans von Kulmbach und eine ebenfalls früher bei Weber gewesene Verkündigung, die neuerdings dem Augsburger Leonhard Beck zugeschrieben wird. Die italienische Malerei ist lediglich durch eine heilige Familie in Landschaft von Moretto, die spanische durch eine heilige Katharina von Murillo, etwa 1650 entstanden, vertreten. Von der holländischen Malerei sind zwei Gebiete bevorzugt, das Porträt und die Landschaft. Unter den Porträtisten fallen vor allem die Rembrandt-Schüler, wie Ferdinand Bol mit einem frühen Jünglingsbildnis, Govaert Flinck mit einem vollbezeichneten Brustbild einer jungen Dame, Nicolaes Maes mit zwei weiblichen Bildnissen aus der Spätzeit auf. Von den Landschaftern sind Goyen,

Augsburger Bucheinband 16. Jahrhundert

Jan Victors
Verstoßung der Hagar

Versteigerung der Sammlung Alexander Tritsch am 5. Dezember durch Cassirer-Helbing, Berlin

Aert van der Neer, Salomon und Jacob van Ruisdael, Jan van der Heyden — eine ungewöhnliche Landschaft mit antiken Ruinen —, Jan Both und Jan Hackert vertreten. Den Bildern folgen zwei Brüsseler Wandteppiche und europäische Porzellane, darunter Meißener Modelle von Kändler und Höchster Figuren von Melchior.

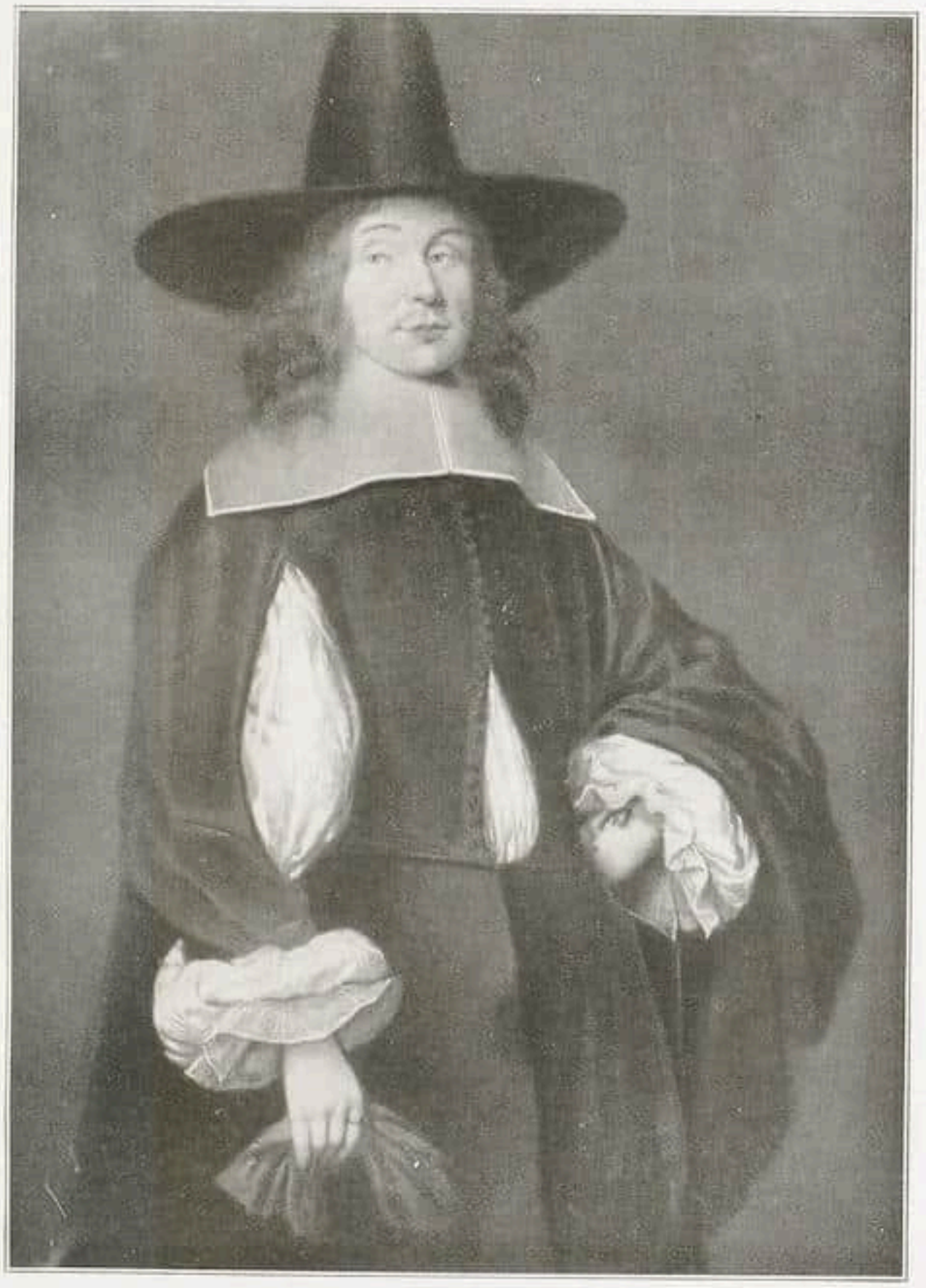
Etwas bescheidener an Umfang und Qualität ist die Wiener Sammlung Alexander Tritsch, die am gleichen Tage versteigert wird. Gustav Glück hat ihr 1907 einen beschreibenden Katalog gewidmet. Hauptwerke der Kollektion sind ein großes Familienbild in Landschaft von Gonzales Coques, ein Kriegsbild von Albert Cuyp aus seiner mittleren Zeit, das Bildnis einer älteren Frau von Bartholomäus van der Helst, das Bildnis einer jungen Dame als Diana von Nicolas Maes aus der Spätzeit, zwei signierte Bilder von Teniers, die Verstoßung der Hagar von Jan Victors, eines der besten Bilder seiner Hand, und ein Kircheninterieur von Henrik van Vliet. Anschließend daran kommen Gemälde aus Berliner und Hamburger Privatbesitz zur Versteigerung, darunter eine Madonna von Isenbrant, eine venezianische Vedute von Canaletto, Landschaften von Capelle und Goyen, zwei Bildnisse von Moreelse und eine bäuerliche Szene von Teniers.

Diesen beiden Versteigerungen folgt das Ausgebot der Antiken Kleinkunst der Sammlung R. von Passavant-Gontard, Frankfurt a. M., die anläßlich ihrer Ausstellung im Staedelschen Kunstinstitut katalogisiert und veröffentlicht wurde. Der ägyptische Teil enthält ausschließlich Bronzen und Fayencen der Spätzeit, darunter mehrere Darstellungen der Isis mit Horus auf dem Schoß, des Anubis, der heiligen Katze der Göttin Bast, ein Schlangenamulett, den heiligen Affen des Thot, die Göttinnen Thoëvis, Satet und Neith u. a. Von griechischen und römischen Erzeugnissen erwähnen wir mehrere attische spät schwarzfigurige und rotfigurige Vasen, einige römische Bronzen und Silberarbeiten, die nach griechischen Vorbildern gearbeitet wurden, und eine Anzahl römischer und etruskischer Bronzegeräte.

Am 5. und 6. Dezember werden die Versteigerungen bei Cassirer in diesem Jahre mit den Gläsern und Keramiken der Sammlung J. E. und aus Berliner Privatbesitz beschlossen. Die Sammlung J. E. ist im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zusammengebracht worden. Porzellanfiguren aus deutschen Manufakturen, vorwiegend Meißen, deutsche und böhmische Gläser des 18. Jahrhunderts bilden den wichtigsten Teil der mehr als dreihundert Objekte zählenden Sammlung. Unter den Porzellanen verdienen Arbeiten der Modellmeister Johann Gottlieb Kirchner (zwei bemalte Meißner Leuchter), Kändler, Eberlein, Reinicke und Meyer hervorgehoben zu werden. Das wertvollste Stück der Glassammlung ist ein wahrscheinlich Nürnberger Humpen mit gerissenem Dekor und der Jahreszahl 1592. Geschnittene Kristallgläser aus schlesischen und böhmischen Hütten und facettierte Gläser mit graviertem Zwischengolddekor machen den Hauptbestandteil der sorgfältig gewählten Sammlung aus.

*

Die Galerie eines Wiener Sammlers, die am 3. Dezember bei Lepke zur Auflösung



Gerhard Terborch — Männliches Bildnis

Versteigerung eines Wiener Sammlers am 5. Dezember durch Rud. Lepke, Berlin

gelangt, enthält fast ausschließlich Werke der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts von gleichmäßig gutem Niveau. Unter den bäuerlichen Genrebildern steht Brouwers frühe Komposition mit rauchenden und trinkenden Bauern, die das Titelblatt von Bodes Brouwer-Monographie schmückt, obenan. Etwa gleichwertig ist die bezeichnete Bauernstube Adriaen van Ostades. Von den bürgerlichen Genremalern sind ein helles Bildchen von Ochtervelt, zwei Darstellungen des Frans van Mieris, das Tabakskollegium von Dirk Hals, der sogenannte Vorleser von Jan Steen und eine Schneiderstube von Brekelenkam, unter deren zahlreichen Varianten die des Amsterdamer Rijks-Museums in Hochformat die bekannteste ist, zu nennen. Von den Bildnissen sind weiterhin das Porträt eines Mannes in Dreiviertelfigur von Terborch, ein zweites vom Rembrandt-Schüler Govaert Flinck und ein Damenbildnis des Thomas de Kayser zu erwähnen. Unter den Landschaftern vor allem Vermeer van Haarlem, dessen signierte Abendlandschaft koloristisch geradezu an Cuyp erinnert; ferner Esaias van de Velde, Goyen, Egbert van der Poel, Aert van der Neer, Jan van der Heyden. Ihnen schließen sich drei italienische Bilder an, ein Tintoretto genanntes Männerbildnis und zwei Bilder von Guardi, von denen eines durch die Darstellung einer Feuerbrunst und ausführliche inschriftliche Bezeichnung historisch besonders interessiert. Aus anderen Gebieten enthält die Sammlung nur wenige Stücke wie eine Terrakottabüste des Alessandro Vittoria, eine Bronzebüste von Soldani nach Bernini, eine Louis XVI.-Kommode von gefälliger Form, eine Garnitur mit schönen Aubussonbezügen des frühen Louis XVI. Tags darauf kommt die Porzellansammlung des Freiherrn Friedrich von Born, Budapest, zum Ausgebot. Hier sind vor allem die Meiß-

ner Arbeiten der Frühzeit von der Böttger-Periode an zu nennen. Von guter Qualität sind die Gruppe der Höroldt-Malereien, die Fond-Porzellane, die Hausmalerarbeiten. Ein signierter Teller vom Kanonikus Busch verdient Erwähnung. Von ungewöhnlichen Arbeiten seien genannt: eine groteske figürliche Kanne von Kirchner, zwei Affenkannen, ein Tintenzeug in französischer Goldbronzefassung aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, eine Flötenvase mit chinesischen Figuren und der AR-Marke, ferner Tierfiguren aus der Comedia dell'arte, zwei Apostel von Kirchner, der Evangelist Markus von Kaendler ‚das bekannte tanzende Bauernpaar und die Gruppe einer Dame mit Kavalier. S.

Am 9. Dezember versteigert Paul Graupe-Berlin Zeichnungen des 18. und 19. Jahrhunderts, graphische Blätter, darunter viele Farbstiche des 18. Jahrhunderts und englische Sportblätter.

Unter den Zeichnungen interessieren vor allem eine größere Sammlung von Ludwig Richter-Zeichnungen, von denen besonders die entzückende Serie von 25 Vorzeichnungen zu den Shakespeare-Illustrationen der 1851 bei Reimer erschienenen Ausgabe hervorragt. Es folgen graphische Arbeiten des 18. Jahrhunderts, darunter viele schöne Farbstiche der französischen und englischen Meister. Zu erwähnen sind in erster Linie zwei große, international interessante Stücke, nämlich das Porträt der Marie Antoinette von Bonnet, in einem ganz ungewöhnlich schönen Exemplar mit der ungemein selten vorkommenden Goldumrahmung, aus der Sammlung Dutasta stammend; ferner das Porträt von Gautier-D'Agotie von Lasinio, eine der seltensten und frühesten Inkunabeln des französischen Farbstiches in einem herrlichen Exemplar, neben einer Menge anderer schöner Blätter von Bonnet, Janninet, Lawrence, Saint-Aubin. Von Engländern sind zu erwähnen große farbige Schabkunstblätter von Ward, wie die »Haymakers« und »Citizens Retreat«. Den Schluß des Kataloges bildet eine Abteilung englischer Sportblätter des beginnenden 19. Jahrhunderts mit zum Teil seltenen Folgen von Alken, Hunt, Sutherland u. a.

Kurz vor Weihnachten versteigert die gleiche Firma die Bibliothek des Dichters Carl Sternheim sowie die Bibliothek des bekannten Hamburger Bibliophilen Hans W. Duncker nebst Beiträgen aus verschiedenem Besitz. Der reichhaltige Katalog umfaßt moderne Luxus- und Pressedrucke der verschiedenen europäischen Länder, moderne Erstausgaben, Kunstliteratur, Memoiren- und Geschichtswerke und wissenschaftliche Literatur.

Selbstverständlich hat der Kunstfreund Sternheim sämtliche Publikationen über die französischen Impressionisten und die moderne nachimpressionistische Malerei zusammengebracht, hier vor allem die Literatur über van Gogh und Gauguin. Gerade für den Kunstmaler und Kunstwissenschaftler wird diese Versteigerung überhaupt eine Fundgrube reichsten Materials bedeuten; die wichtigsten und seltensten Handbücher der neueren und neuesten Kunstliteratur sind fast lückenlos und zum größten Teil in prachtvollen, schweinsledernen Privatbänden vertreten. r

KÖLN

Die Kölner Sammlung Otto Merkens, die vom 27. bis 30. November bei Math. Lempertz versteigert wird, pflegte als Spezialität das alte Silber, vornehmlich die Silberschmiedearbeiten des 18. Jahrhunderts, in erster Linie deutsche Arbeiten. Die bedeutendsten deutschen Zunftorte: Augsburg, Nürnberg, Köln sind in langen Reihen vertreten, viele andere durch einzelne besonders schöne Stücke. Auch hervorragende Amsterdamer, Antwerpener, Londoner Erzeugnisse beschreibt der Katalog. Mit ihren beiläufig 200 Nummern ist diese Silbersammlung Otto Merkens ein nicht alltägliches Objekt auf dem deutschen Markt. Daneben aus gleichem Besitz noch Sitzmöbel aus Aachen und Süddeutschland, geschnitzte rheinische Schränke, ein Louis-XV.-Bett, eine zierlich aufgebaute Hausorgel, geschnitzte und Boule-Pendulen, ferner ein reichhaltiges chinesisches Famille rose-Service des 18. Jahrhunderts. r

LONDON

Am 28. November wird in den Räumen von Messrs. Sotheby & Co. in New Bond Street die schöne Sammlung aus dem Besitz des verstorbenen Alfred Trapnell versteigert werden. Sie enthält Löffel, Feder- und Taschenmesser, Messer und Gabeln mit Griffen aus Metall, Bernstein, Perlmutter, Porzellan, Email, Elfenbein oder Holz aus frühen italienischen, französischen, niederländischen, deutschen und englischen Werkstätten. H. W.

NEW YORK

Vom Beginn dieser Saison an hat New York nur noch ein erstrangiges Auktionshaus, denn die American Art Galleries und die Anderson Galleries, die schon seit einiger Zeit ein und demselben Eigentümer gehörten, sind nunmehr vollkommen vereinigt worden und nennen sich nunmehr: »American Art Association; Anderson Galleries«. Ihre Auktionen und ihre andere Tätigkeit aber werden im Gebäude der American Art Galleries von statten gehen. Es scheint, daß man sich mehr als je auf das bloß amerikanische Geschäft zu verlegen gedenkt. So manche hiesige Händler werden freilich geneigt sein, darin das Verschwinden eines gefährlichen Rivalen zu begrüßen. Aber auch das ist kurzsichtig, denn ein eifriges und großzügiges Auktionswesen erhöht das allgemeine Kunst- und Kaufinteresse und wirkt so als ständiger und sehr notwendiger Anreiz. Das alles wird wegfallen, wenn man das Hauptgewicht — wie letztes Jahr in den Anderson Galleries — auf Ver-

Modell von Kaendler. Zwei Mandelkrähen, in gleichzeitiger Bronzefassung. Meißen um 1740
Höhe 35 cm
Versteigerung der Sammlung Freih. v. Born-Budapest am 4. und 5. Dezember durch Rud. Lepke, Berlin

steigerungen altamerikanischer Möbel und dergleichen legt.

Die erste wichtige Versteigerung der Saison fand Mitte Oktober an fünf Tagen statt. Auf ihr kamen Tapisserien, Teppiche usw. aus verschiedenem Besitz unter den Hammer und nicht ganz 100000 Dollar wurden erzielt. Eine Brüsseler Seidentapisserie aus dem 17. Jahrhundert, »Scene de Moisson« trug 2400 Dollar und eine Liller Gartentapisserie, 18. Jahrhundert, »Les Jardinières« 2500 Dollar ein. Eine Oudenardetapisserie »Landschaft mit tropischen Vögeln«, 17. Jahrhundert, kostete 1200 Dollar; ein alter Agrateppich 1300 Dollar und ein Scharistanteppich 1250 Dollar.

Von den für später bereits angezeigten Versteigerungen fällt die für den 30. November angesetzte des künstlerischen Nachlasses des in Athen vor etwa einem Jahre verstorbenen bedeutenden New Yorker Händlers und Kenners Ercole Canessa in die Kategorie ganz seltener Auktionen von internationaler Bedeutung, denn Canessa besaß eine ganze Reihe außergewöhnlicher Antiquitäten hoher Qualität und auch einige Gemälde von Rang, so z. B. das hier abgebildete Porträt eines Edelmannes (Francesco Franceschini) von Paolo Veronese aus der Pallavicini-Genua und später der Sir Holford-Sammlung in London und den ebenfalls hier abgebildeten Kopf einer Göttin aus pentelischem Marmor, etwa um 370 v. Chr., von wundervoller Modellierung, von Salomon Reinach in der »Gazette des Beaux Arts« 1927 veröffentlicht. Die rechte Wange ist restauriert und Hals und Haar sind etwas beschädigt. Sonst ist dieser herrliche Kopf aus der großen griechischen Epoche von bewunderungswürdiger Erhaltung. Die Sammlung umschließt sonst noch einige weitere antike Statuen, Amphoren, eine griechische Statuette aus Bernstein aus dem 5. Jahrhundert usw., mittelalterliche Skulpturen sowie solche der italienischen Renaissance, z. B. elf Bronzestatuetten, zwei davon aus Riccios Werkstatt; gotische und Renaissancemöbel, darunter der »Rangoni«-tisch aus der Sammlung Grassi; Wandteppiche; italienische und spanische Majolika aus dem 15. und 16. Jahrhundert; Gemälde der primitiven und späteren Schulen, wie z. B. eine Thronende Madonna von Margaritone d'Arezzo; eine Madonna mit Kind eines Nachfolgers von

Ca. 370 v. Chr. Griechischer Marmorkopf einer Göttin
Versteigerung der Sammlung Ercole Canessa in New York am 30. November durch die American Art Association; Anderson Galleries

Fra Filippo Lippi und eine Krönung der Jungfrau von Taddeo di Bartolo. Eine Versteigerung von außerordentlicher Bedeutung. F.

PARIS

Am 12. Dezember werden sechzehn sehr bedeutende Bilder der Sammlung des Herrn B. D. im Hotel Drouot zur Versteigerung kommen. Von Renoir ist das sehr fein empfundene Porträt eines jungen Mädchens, Frl. Romaine Lacaux, wegen des Datums, 1864, besonders interessant. Denn Renoir, damals ein Dreiundzwanzigjähriger, hatte erst im Jahre vorher Manet kennengelernt. Die vier Bilder von Sisley gehören zu seinen besten Arbeiten. Dazu kommen noch drei Werke von Monet — darunter der »Strohschober« — zwei Bilder von Pissarro, ein Corot, ein Degas. P. C.

DAS VERSTEIGERUNGSERGEBNIS DER SAMMLUNG WEINBERGER (WIEN)

Die Versteigerung der Sammlung Weinberger (vom 22. bis 24. Oktober von Wawra, Glückselig und Leitner durchgeführt) stand ganz im Zeichen des internationalen Kunsthandels, in der Art ihres Verlaufs eine vielversprechende Einleitung zu der für das Frühjahr in Aussicht genommenen Versteigerung der Sammlung Figdor.

Das Hauptstück der Sammlung, die franko-flämische Tapisserie (um 1430) mit der Allegorie auf die Ehre (vgl. den Vorbericht, Heft 17 des Cicerone, S. 509), gelangte, um 100 000 Sch. ausgerufen, nach zähem Kampf zwischen einem französischen Haus und einem deutschen und amerikanischen Mitbewerber schließlich für 300 000 Sch. in französischen Besitz. Das Rijks-Museum in Amsterdam und das Bayerische Nationalmuseum begnügten sich mit der Erwerbung einiger kleinerer Stücke. Auch das Österreichische Museum für Kunst und Industrie tätigte unterschiedliche Käufe, hauptsächlich von Möbeln französischer Herkunft aus dem 16. Jahrhundert, von denen ein Caquetoire (Schätzwert 2000 Sch., Kaufpreis 6000 Sch.) und ein großer Säulenausziehtisch (Schätzwert 2000 Sch., Kaufpreis 4800 Sch.) besondere Erwähnung verdienen.

Die Preise, welche für die Hauptstücke erzielt

Paolo Veronese. Bildnis eines Edelmannes (Francesco Franceschini)
Versteigerung der Sammlung Ercole Canessa in New York am 30. November durch die American Art Association: Anderson Galleries

wurden, entsprachen zumeist dem internationalen Marktwert. Bisweilen blieben sie sogar dahinter zurück. So ist auch der Kaufpreis für die eingangs erwähnte Tapisserie nur als ein Normalpreis anzusehen. Auch der Preis von 6200 Sch., der für das unicale Limousiner Reliquiar aus dem 13. Jahrhundert gezahlt wurde, kann, obwohl er gleichfalls den Schätzwert um ein Drittel überstieg, im Verhältnis zu seinem künstlerischen Wert keineswegs als sonderlich hoch bezeichnet werden. Ein besonders günstiger Kauf glückte u. a. Frau Jeritza, die das prächtige Cassonebild des Anghiari-Meisters, Cimons Sieg über die Perser (das wertvollste der zur Versteigerung gelangten Bilder), nur um weniges mehr als den halben Schätzwert, um bloß 24 000 Sch. erwarb.

Dagegen wurden für kleinere Objekte bisweilen Rekordpreise bezahlt. So wurde ein deutsches Stangenglas von 1573 von 400 Sch. auf 5000 Sch. hinaufgesteigert. Eine getriebene Kupferplatte von Hans Jamnitzer mit dem Tod des Adonis, ausgerufen um 250 Sch., schnellte bis 3800 Sch. empor. Für einen gotischen Schuh, geschätzt auf 200 Sch., wurden 2600 Sch. gezahlt. Die peruanische Tapisserie wurde von 200 Sch. auf 2700 Sch. hinaufgetrieben. Für eine tirolische spätgotische Schnitzerei aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, eine Anbetung des Kindes, mit 100 Sch. bewertet, wurden 2000 Sch. erlegt; für zwei toskanische Leuchterengel der gleichen Epoche (Schätzwert 300 Sch.) 9200 Sch. Eine weibliche Büste rheinischer Herkunft aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, ausgerufen mit 750 Sch., ergab 9200 Sch. Rekordpreise erreichten auch einzelne der für Amerika erworbenen Objekte. So erzielte ein süddeutscher reliefierter Holzgiebel aus dem 17. Jahrhundert, der mit 300 Sch. bewertet war, 2600 Sch., ein spätgotisches schmiedeeisernes Lese-

pult spanischer Herkunft, auf 1500 Sch. geschätzt, 14500 Sch., ein Paar deutscher Rokokokommoden um 1765, mit Bildintarsien, Rufpreis 750 Sch., 10000 Sch. Freilich entsprach manche ungewöhnlich hoch erscheinende Steigerung, wie bei dem französischen Lehnstuhl des 16. Jahrhunderts, der mit 75 Sch. ausgerufen, von dem Österreichischen angekauft wurde, nur dem tatsächlich dem Stücke innewohnenden Wert, da die einzelnen Objekte im allgemeinen nieder geschätzt waren.
Der Gesamterlös der Auktion bezifferte sich auf
Der Gesamterlös der Auktion bezifferte sich auf
1 435 506 Sch. P.-N.

★

HUNDERT JAHRE FRIEDRICH COHEN-BONN

Dieser kleine, mit Porträts geschmückte biographische Abriß ist den Freunden der bekannten Bonner Sortiments- und Verlagsfirma gewidmet. Er ist ein Dokument lebendiger Arbeit, die ein Säkulum umgreift. Einer der Sprößlinge dieses alten Hauses ist unser langjähriger Mitarbeiter Walter Cohen, der in Düsseldorf tätige Kunsthistoriker, dessen Verdienste bei dieser Gelegenheit kaum noch besonders genannt zu werden brauchen. B.

PITTSBURGH

Soeben wird bekannt gegeben, daß auf der diesjährigen Internationalen Ausstellung Max Beckmanns »Loge« mit einer »ehrenhaften Erwähnung« ausgezeichnet worden ist, während die drei Preise einem Italiener, einem Amerikaner und dem Franzosen Georges Dufrenoy zugeteilt wurden. Dagegen sind Max Beckmann und A. Derain die diesjährigen Preisträger der Carnegie-Stiftung. F.

ROTTERDAM

Am 16. November wurde im Rotterdamschen Kunstkring eine Ausstellung alter Meister eröffnet, die D. A. Hoogendijk-Amsterdam aus seinem Besitz hergeliehen hat. Die Ausstellung, die noch bis 9. Dezember dauert, zeigt bedeutende Werke der holländischen, flämischen, italienischen und deutschen Malerei. G.

KUPFERSTICH-DIEBSTAHL BEI C. G. BOERNER

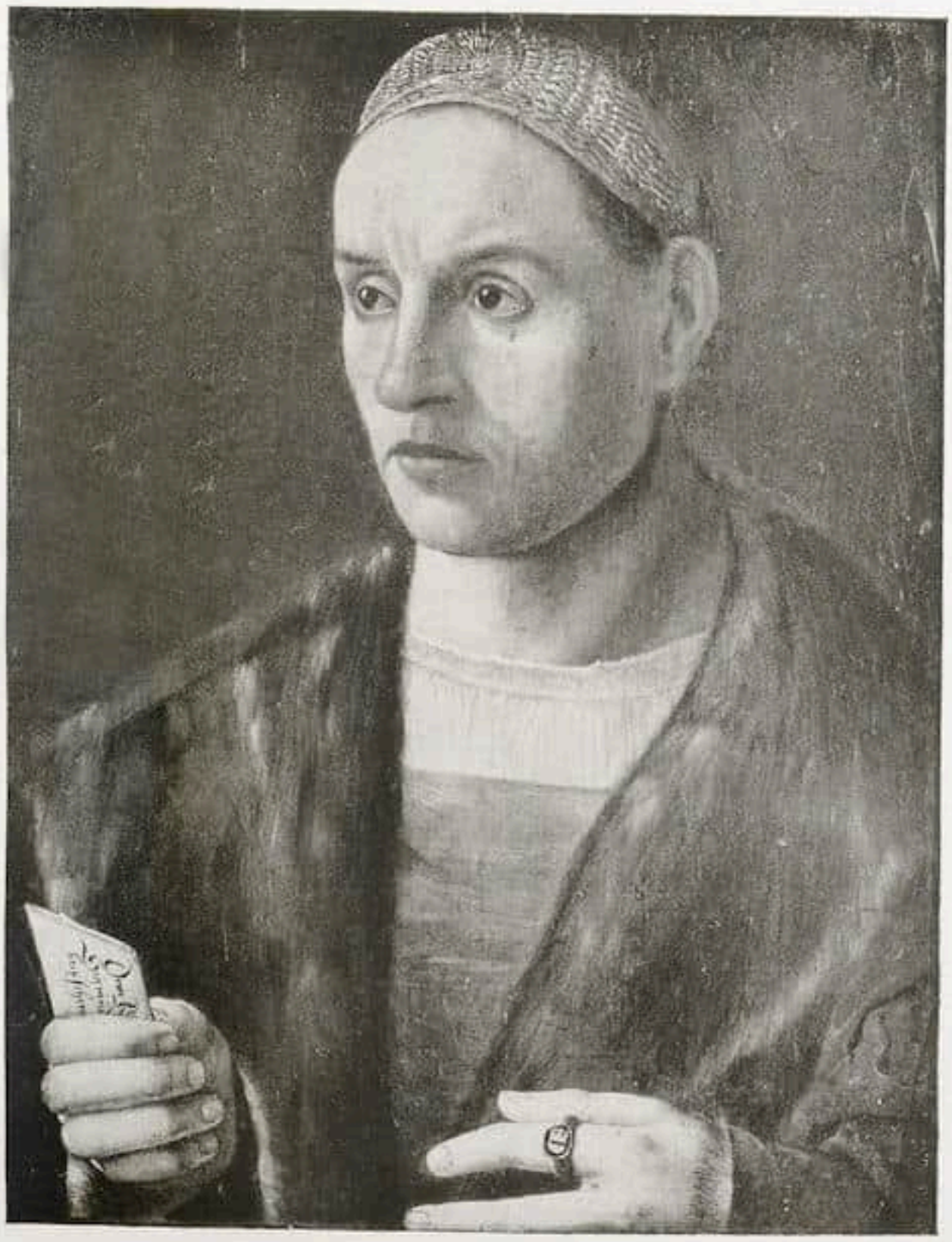
Bei der Vorbesichtigung der Kupferstichversteigerung, die am 7. und 8. Nov. in Leipzig stattfand, wurden am 4. November aus der zu versteigernden Sammlung zwei kostbare Kupferstiche von Martin Schongauer gestohlen, und zwar die »Madonna auf der Rasenbank«, B. 30, und die »Madonna im Hofe«, B. 32, beides etwa handgroße Blätter in brillantem Druck von bester Erhaltung. Beide tragen das Künstlerzeichen: M + S und sind im Versteigerungskatalog unter Nr. 681 und 682 angeführt. Nr. 682 ist außerdem auf der Lichtdrucktafel XXIII abgebildet. Die Exemplare tragen sonst keine besonderen Kennzeichen. Da diese beiden Blätter jedoch in solcher Qualität zu den größten Seltenheiten gehören, handelt es sich zweifellos um die gestohlenen Blätter, wenn die beiden Stiche in nächster Zeit angeboten werden. B.

Schreibtisch der Epoche Louis XVI. Im Besitz Rotil, Paris

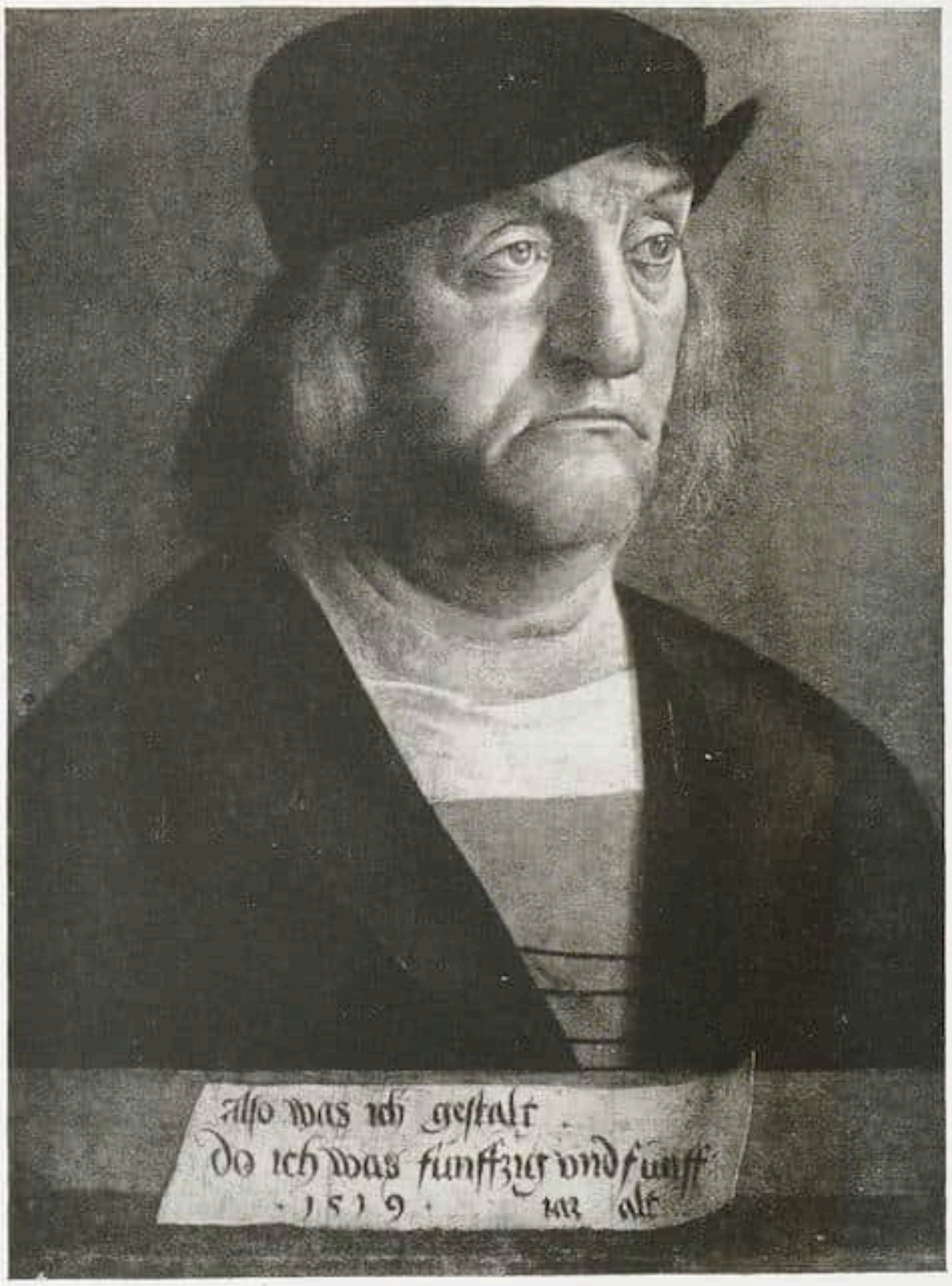
DER MEISTER DES ANGRER-BILDNISSES

VON JOSEF RINGLER

M. J. Friedländer hat im ersten Heft dieses Jahrgangs sechs Bildnisse veröffentlicht, die er auf Grund allgemeiner stilistischer Übereinstimmungen, insbesondere jedoch durch den Hinweis auf die sehr eigenartige Malweise einem bisher unbekannten, um 1520 tätigen Maler zuweisen konnte, der nun nach seinem Hauptwerk, dem Angrer-Bildnis im Ferdinandeum zu Innsbruck, benannt wird. Seit Jahrzehnten stand das Angrer-Porträt im Bereich wissenschaftlicher Diskussion, wechselte wiederholt seinen Namen, um endlich durch Friedländer mit einigen anderen Bildern dem vermutlich in Brixen tätigen Maler zugewiesen zu werden. Zwar ist es in jüngster Zeit durch Baldaß neuerdings — und wohl mit Unrecht — dem jüngeren Apt zugeschrieben worden (Studien zur Augsburger Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts, Pantheon 1929, Heft 9), ein Blick auf die auffallenden Verschiedenheiten in der Malweise beider Meister schließt dies jedoch aus. Die Vermutung Friedländers, daß es sich um einen in Brixen tätigen Maler handle, hat zwar archivalisch bisher zu keinem Ergebnis geführt — von den im Brixner Bürgerbuch genannten Malern dieser Zeit ließ sich kein Name mit dem Angrer-Meister in Verbindung bringen. Hingegen sprechen andere Gründe für einen zeit-



Meister des Angrer-Bildnisses. Porträt des Siegmund Han v. Hanberg



Meister des Angrer-Bildnisses Porträt eines Unbekannten

weiligen Aufenthalt des Malers in Südtirol. Die durch C. v. Inama erfolgte Identifizierung der Wappen der Londoner Bildnisse (Cicerone, Jahrg. XXI, Heft 1, Abb. 4 und 5) erweist diese als tirolische Porträts. Das männliche Bildnis stellt den 1528 seines Amtes verlustig gewordenen Salzmeier von Hall, Anton Stoß, dar, das weibliche eine seiner beiden Gattinnen, je nach den Wappenfarben Blau-Gold eine geborene Messing von Sterzing oder Weiß-Rot eine geborene Am Ort aus Gossensaß. Von dem männlichen Bildnis befindet sich eine zeitgenössische Kopie im Ferdinandeum zu Innsbruck. Außer den von Friedländer veröffentlichten Bildern gelang es zwei weitere dem Meister zuzuweisen und zwar das Bildnis des Brixner Domherrn Siegmund Han von Hanberg auf Schloß Tratzberg (Holz 32 : 40,5 cm), der 1526 mit der Spitalsverwaltung zu Brixen betraut wurde, sowie das Bildnis eines Unbekannten im Castel Buonconsiglio in Trient (Holz 34 : 45 cm) mit einer Inschrift und der Jahreszahl 1519. Gesamtauffassung, Komposition und Malweise stimmen mit den übrigen von Friedländer zusammengestellten Bildern so auffallend überein, daß sich eine nähere Beschreibung erübrigt. Vielleicht fördern Nachforschungen im Archiv des Brixner Domkapitels den Namen dieses tüchtigen Meisters zutage.

Israhel van Meckenem
Aus der Versteigerung 162 von C. G. Boerner
Die Wurzel Jesse

EIN WIEDERGEFUNDENES BILDNIS DES JACQUES LOUIS DAVID

VON GEORG BIERMANN

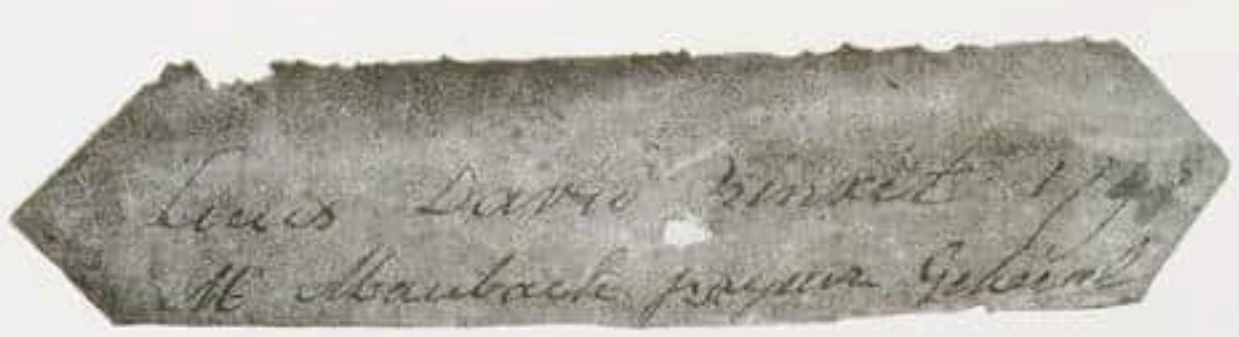
Das hier farbig reproduzierte, bisher unbekannte Doppelbildnis eines Mannes mit einem Knaben enthält auf der Rückseite der alten Leinwand einen angehefteten Zettel mit der Inschrift: Louis David pinxit 179(3?). M. Maubach payeur general. Die Schrift ist die vom Ende des 18. Jahrhunderts und zu zweifeln an der Wahrheit der darin gemachten Angaben ist um so weniger Anlaß, als die stilistischen Merkmale des Bildes geradezu auf Jacques Louis David als Autor hinweisen. Als charakteristische Darstellungsmittel erwähnen wir die von klassizistischen Tendenzen freie Realistik der Figurenkomposition, das leicht modellartig Gezwungene ihrer Haltung, die einem braunen Ton subordinierte Farbigkeit, die Beziehung der Dargestellten zum Beschauer. Schon auf dem Bildnis des Michel Gérard und seiner Familie, das 1789 entstanden ist und sich heute im Museum in Le Mans befindet, ist der starre, etwas neugierige Blick auf den Beschauer ähnlich ausgeprägt und auffallend. Er bleibt David eigentümlich bis zu seinen spätesten Werken, etwa dem nach 1816 entstandenen Gruppenbildnis der drei Genter Damen im Louvre. Das Bildnis des Maubach fügt sich in das Oeuvre des David sehr gut ein.

Wer aber ist Maubach? Der ersten urkundlichen Erwähnung seines Namens, Etienne Vincent de Paul Maubach, begegnen wir auf dem Taufschein seines Sohnes Jean Pierre Georges Maubach, der am 1. April 1788 in Paris geboren und am folgenden Tage in St. Roch getauft wurde (Archives de la Seine). Maubach wird in dieser Urkunde als ehemaliger Offizier der »Gendarmerie et maréchaussée de France«, wohnhaft in der rue St. Honoré, erwähnt. Am 5. Juni 1790 gehört er in der Nationalversammlung zu den fünf Deputierten, die der Kammer ihre Erfindung widmen, die darin besteht, »so schnell zu schreiben wie zu sprechen«, eine Erfindung, die als eine Vorläuferin der Stenographie anzusprechen ist. In einem Gesuch bewirbt sich Maubach, payeur général au département de Jura, im Jahre 1798 um das Amt eines »receveur général des contributions« in der Meurthe (Archives Nationales). Es ist kein Zweifel, daß er bald da-

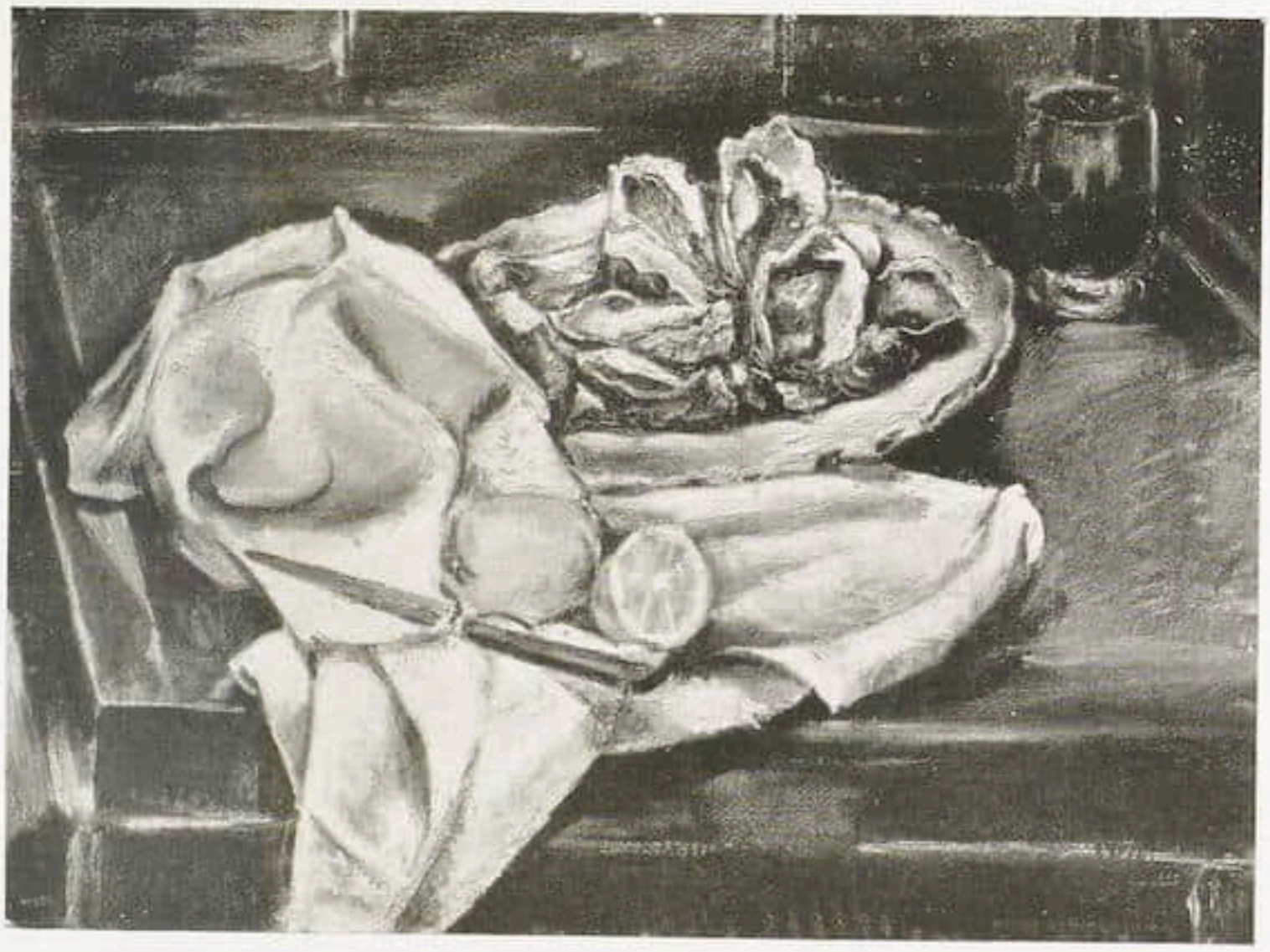
nach Paris verlassen haben dürfte. Denn wenige Jahre später wird er mehrfach als payeur der 24. Militärdivision in Brüssel erwähnt, auf einem Posten, den er bis etwa 1812 behalten hat (Almanach National). Anfang 1803 wird sein Sohn Georges, 14 Jahre alt, Schüler des Brüsseler Lyceums. (Alle diese urkundlichen Feststellungen danke ich meinem verehrten Mitarbeiter Herrn Pierre du Colombier in Paris, der die große Freundlichkeit hatte, die wichtigsten Archivalien auf Grund der hier reproduzierten Inschrift zu durchforschen.)

Leider läßt sich aber weder aus der Inschrift noch aus den urkundlichen Erwähnungen feststellen, wann David den »payeur« kennengelernt und gemalt hat. Die letzte Zahl der Datierung auf dem Zettel ist so verwischt, daß sie sich nicht mehr einwandfrei bestimmen läßt. Wir glauben, daß die Ziffer als 3 zu lesen ist, das Gemälde also im Jahre 1793 von David gemalt wurde. Dieses Datum gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit, weil David seit 1792 Mitglied des Konvents war, dem auch Maubach als Deputierter angehörte. Für das Datum spricht aber auch die dunkle Gesamthaltung des Bildes.

Verwickelt in den Sturz Robespierres, wurde David im folgenden Jahre eingekerkert und erst 1795 amnestiert, eine Episode, die nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen geblieben ist. Erfährt doch seine Palette danach eine Aufhellung, seine Bildnismalerei eine Freiheit, wie sie in seinen früheren Werken noch nicht zu finden ist, die aber für die Bilder der nächsten Jahre absolut typisch wird. Kompositionell ist das Doppelbildnis des Herrn Maubach und seines Sohnes bereits der Beginn dieser neuen Freiheit, während es koloristisch noch ein wenig befangen anmutet im Gegensatz zu der lichteren Farbgebung der nach 1795 entstandenen Porträts. Es ist jedenfalls das früheste der zweifigurigen Familienbildnisse, die in den Darstellungen der Madame Seriziat und ihres Kindes und der Madame de Richemond und ihres Sohnes weitere, glückliche Lösungen gefunden haben. Alles in allem ein Zeitdokument von höchstem historischen Reiz, denkt man an dieses seltsame Trio von Persönlichkeiten, die hinter diesem Bilde stehen: Der Maler David, sein Konventgenosse Maubach und weiter in der Kulisse der Diktator Robespierre.



Die alte rückseitige Bezeichnung des Bildes von David



Henry de Waroquier — Stilleben mit Austern. 1924

HENRY DE WAROQUIER

VON FRITZ NEUGASS

Um das Wesen der Kunst Henry de Waroquiers zu erfassen, darf man nicht die allgemeingültigen Formeln verwenden und nicht mit den üblichen Maßen messen, die wir bei der zeitgenössischen französischen Malerei zu gebrauchen gewohnt sind. Alle Vorbedingungen von Tradition und Schule, von Einflüssen und künstlerischen Revolutionen, kurz, alles was Paris zum Mittelpunkt der modernen Kunstentwicklung werden ließ, trifft für Waroquier nicht zu. Er ist Autodidakt, Selfmademan, ein Abseitiger, der fern von allen Theorien und fern von dem Lärm der großen Schulen und der großen Schlagworttrommel sich in strenger Abgeschlossenheit zu bilden und seinen Stil zu finden bemüht war. Er betrat nie die Schwelle einer Kunstakademie und suchte stets direkt von der Natur zu lernen.

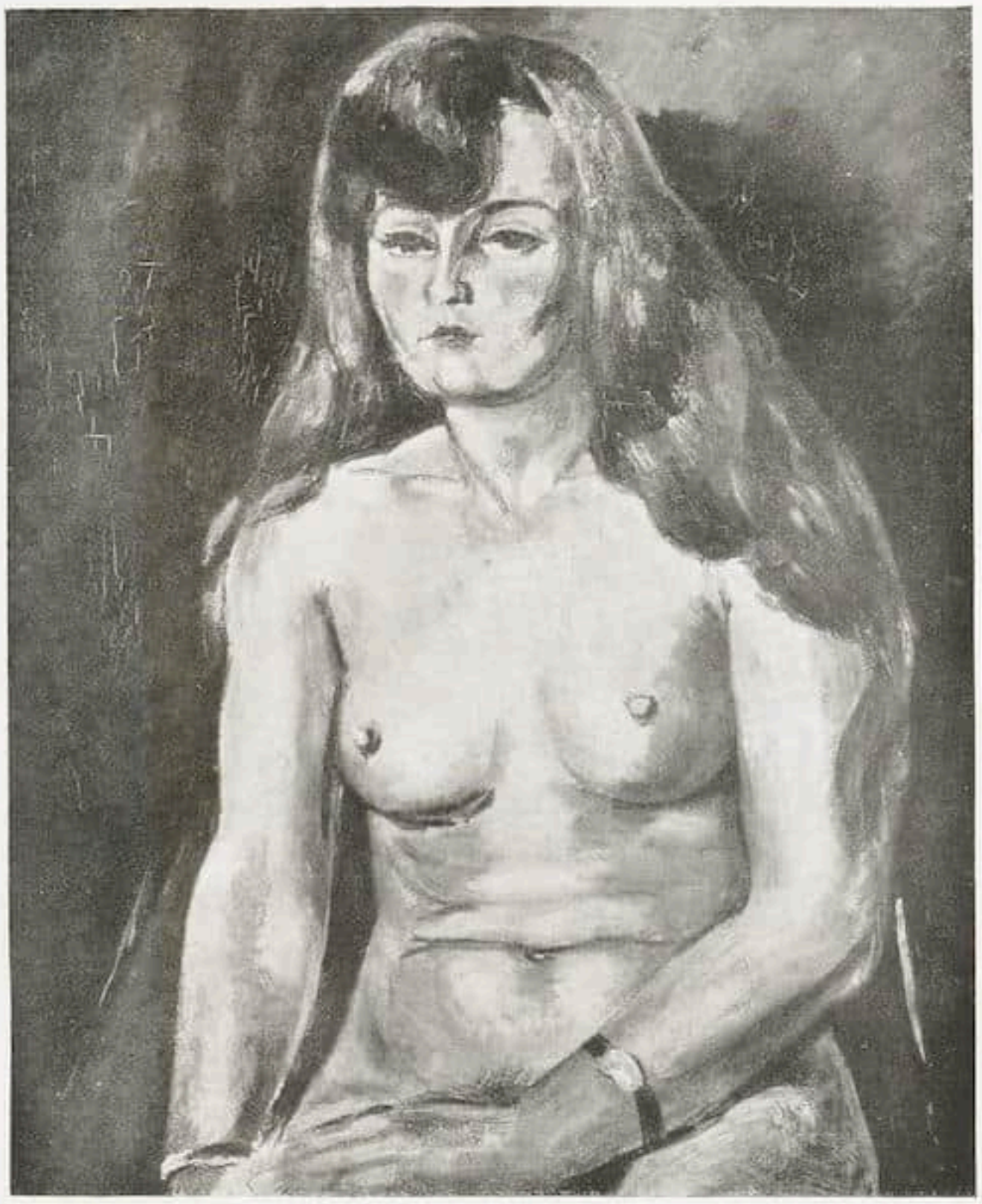
Ein Jahr jünger als Derain und zwei Jahre älter als Utrillo gehörte er zu jener Generation, die einen Matisse, Vlaminck, Modigliani, Dufy und Picasso zu ihren Führern zählte und die in heftigen Debatten um Anerkennung ihrer neuen Ideen kämpfte. Und Waroquier, der bildende Künstler, lebte mitten unter ihnen, war taub gegen den Lärm dieser Eiferer und blieb völlig unabhängig in seiner Kunst. Seine Natur war zu stark, als daß ihm diese Vielspältigkeit der neuen Probleme hätte berühren und sein Wille zu beherrscht, als daß andere Kräfte ihn hätten bezwingen können. Seine geistige Haltung blieb durchaus eklektisch.

Als Sproß einer alten aristokratischen Familie hat er sich stets abseits gehalten von dem lauten Getriebe der Massen und sich an den Kulturen ferner Länder gebildet. Am stärksten wirkten auf ihn die mächtigen Pagoden indischer Tempel und die feine nüancierte Kunst der alten Japaner. Als Waroquier um die Jahrhundertwende seine ersten Bilder malte, waren es Schöpfungen ohne besonders ausgeprägten Charakter, Werke eines Suchenden, der von sich selbst aus seinen Weg erzwingen und die Beherrschung der Materie erobern wollte. Er begann wie alle seine Zeitgenossen unter dem

Henry de Waroquier — Meditation. 1925
Collection W., Paris

Einfluß des Impressionismus; doch die Malerei der flüchtigen Erscheinung und der visuellen Reize entsprach nicht seinem Charakter. Diese Kunst war ihm nicht problematisch genug und vermochte ihn nicht zu fesseln. Stärker als Monet interessierte ihn Seurat. Die wissenschaftliche Analyse der Verteilung reiner Farben, die Effekte der prismatischen Zersetzung regten ihn zu Versuchen in neo-impressionistischer Manier an. Doch Waroquier war in seiner Frühzeit kein Maler der Atmosphäre und der Lichteffekte. Er kultivierte in seinen traumhaft phantastischen Landschaften die Linie und die geschlossene Form. Der eklektisch-empfindsame Künstler war besonders prädestiniert für ein tiefgehendes Verstehen der ostasiatischen Kunst. Schon seit den 90er Jahren war in ganz Europa durch das Buch der Brüder Goncourt über Hokusaï das Interesse für den japanischen Farbenholzschnitt geweckt worden. Die meisten Künstler vom Ende des vorigen Jahrhunderts zeigten in ihren Werken einen Abglanz dieser Einflüsse, die auf die mannigfachste Weise ausgedeutet und verwertet wurden. Weder Degas noch Toulouse-Lautrec, weder Van Gogh noch James Ensor, weder Monet noch Matisse, weder Vuillard noch Bonnard blieben von dieser modischen Erscheinung unberührt.

1908 — als gerade der Impressionismus sich totgelaufen hatte, als die »Fauves« die Tradition zu verleugnen und neue Stile zu suchen begannen und der Hexenkessel der

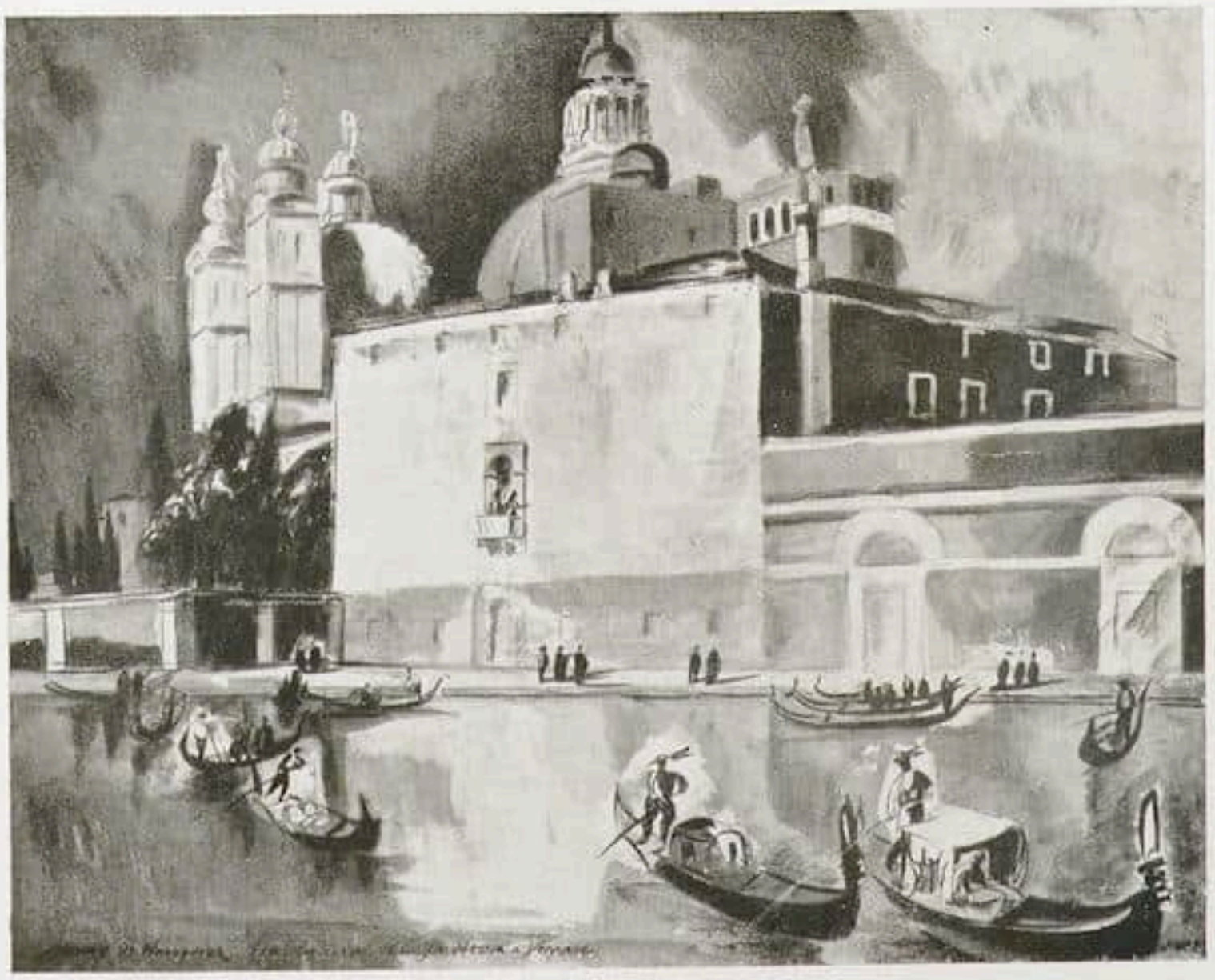


Henry de Waroquier Torso. 1926

Ismen in Gärung geriet — rettete sich Waroquier in die Kunst des fernen Ostens. In eigenwilliger und einsam ästethischer Haltung suchte er alle Diskussionen über Kunst zu vermeiden. Jeder selbstgefundene Weg war ihm lieber als fremde Wissenschaft. Das dekorative Wesen der Japaner, ihre originelle Form und ihr raffinierter Eklektizismus haben ihn nahezu ein Jahrzehnt gefesselt. Seine Werke werden japanisch, die Linie wird verfeinert, seine Landschaften bekommen einen exotischen Ausdruck, der Horizont wird ganz nach dem oberen Bildrand verschoben, dabei bleiben aber seine Bilder ganz flächenhaft und immer höchst dekorativ und phantastisch.
Waroquier erkannte, daß dieser Weg zu keiner Lösung führte. Er begann seine japanischen Bilder zu konstruieren, sie mathematischen Gesetzen zu unterwerfen, sie zu durchgeistigen und erreichte dabei, unabhängig von den zeitgenössischen Strömungen, eine Annäherung an die kubistische Formenwelt; aber nur kurze Zeit diente er dem reinen Geiste, um sich bald wieder zur Natur zurückzufinden. Er überläßt sich ganz seiner Intuition und läßt sich in seinen Versuchen von seiner inneren Stimme führen. Er hat den Mut, Irrtümer zu begehen, aber auch, sie zu bekennen. So schrieb er einmal in dem Vorwort zu einer seiner Ausstellungen: »Es ist möglich, daß ich heute das Gegenteil von gestern sage; es ist wahrscheinlich, daß ich morgen abermals anders sagen werde; was macht es, wenn ich aufrichtig bleibe.« Und dies Bekenntnis ist die höchste Tugend eines wahren Künstlers. Gegen 1918 waren seine Irrwege beendet;

Henry de Waroquier

Todi in Umbrien. 1928
Collection Galantie, Paris



Henry de Waroquier

Venedig. 1928
Collection Colette Weil, Paris

er fand jetzt einen Meister, der ihn führen, den er weiterdenken und dessen Spuren er folgen konnte: Cézanne. Dank dieser Offenbarung wird seine Fläche zur Tiefe, seine Linien verdichten sich zu Volumen, seine japanischen Harmonien werden durch eigene Rhythmen ersetzt und die Lyrik seiner Bilder wird durch liebevolles inniges Studium der Natur zu einer schönen tönenden Prosa.

Auf seinen Reisen in Italien und Spanien begegnet Waroquier Giottos Fresken in Assisi und Padua und den Werken Grecos. Hier fand er sich aus den verzauberten Gärten des Orients zur Wirklichkeit zurück. Seine Bilder gewinnen an Realität, die Formen werden akzentuierter und die Harmonie wird klangvoller und reicher. Er notiert sich in zahlreichen Skizzen die Architektur und die Landschaft, skizziert in seinen Aquarellen die farbigen Valeurs und schafft zu Hause die großen Kompositionen, die eine endgültige Geschlossenheit und eine letzte Abrundung zeigen. Bei allen seinen Bildern ist die innere Struktur das wesentliche Moment des Bildganzen. Meist ist eine innere — wenn auch oft unsichtbare — Achse vorhanden, um welche die Farb- und Linienwerte in wohlausgeglichener Abstufung geschichtet werden. Ein herber männlicher Charakter spricht aus allen seinen Bildern, seien es Landschaften, Stilleben, Akte oder Porträts. Eine dunkle Palette mit vollen, satten Farben erweckt bisweilen in seinen Landschaften eine magisch dämonische Stimmung, zumal helle Lichtreflexe in der Wolkenbildung die Wirkung der architektonischen Silhouetten erhöhen. Die gewitterschwüle Geladenheit dieser Bilder, die starken Kontraste von Hell und Dunkel wirken oft beängstigend auf den Beschauer und bezeugen ein künstlerisches Temperament, das tief und innig mit der Natur verbunden ist und in der größten Einsamkeit am stärksten seinen eigentlichen Charakter vermittelt. Die Materie Waroquier ist kostbar und edel. Wenn auch bisweilen ein warmer Galerieton an alte Meister erinnert, so ist doch der Schmelz seiner Farbe wie leuchtendes Email und dank der starken Helligkeitswerte durchaus persönlich und originell. Die meisten Bilder Waroquiers wirken in ihrer endgültigen Form oft wie Museumsstücke und verlangen vom Beschauer auch als letzte Ausdeutung eines künstlerischen Problems betrachtet zu werden.

Paul Cézanne — Bildnis des Malers Achille Emperaire. Zeichnung. 1867
Aus dem Besitz des Graphischen Kabinetts, München (G. Franke)

Residenz-Museum, München — Antiquarium

DIE NEUEN RÄUME IM MÜNCHNER RESIDENZ-MUSEUM

VON HUBERT WILM

Im Münchner Residenzmuseum sind am 1. Oktober, am zehnten Jahrestag seiner Gründung, zahlreiche neue Räume dem öffentlichen Besuch freigegeben worden. Für die Stadt München war es eine glückliche Fügung, daß der bayrische Landtag vor zehn Jahren den Beschluß faßte, die ehemalige königliche Residenz, entgegen manchen anderen Plänen, zum Museum zu bestimmen. Unersetzliches wäre zerstört worden, hätte man die kostbar eingerichteten Räume einer profanen Bestimmung zugeführt, hätte man die wundervolle künstlerische Einheit dieser einzigartigen Interieurs angetastet. Seit Mitte Mai des Jahres 1920 ist ein Teil, etwa der dritte Teil des mächtigen Museums der öffentlichen Besichtigung freigegeben, und nach kurzer Zeit schon genoß dieso Münchner Sehenswürdigkeit einen Weltruf, der dem Ansehen der anderen großen Münchner Kunstsammlungen in nichts nachsteht. Jahre sind seitdem verflossen. In unermüdlicher Arbeit sind inzwischen die unermeßlichen, von den Wittelsbachern im Verlauf der Jahrhunderte angesammelten Kunstschätze gesichtet und hergerichtet worden. Heute ist es soweit, daß der zweite Teil des Museums, ein weiteres Drittel seines ganzen Umfangs, eröffnet werden kann.

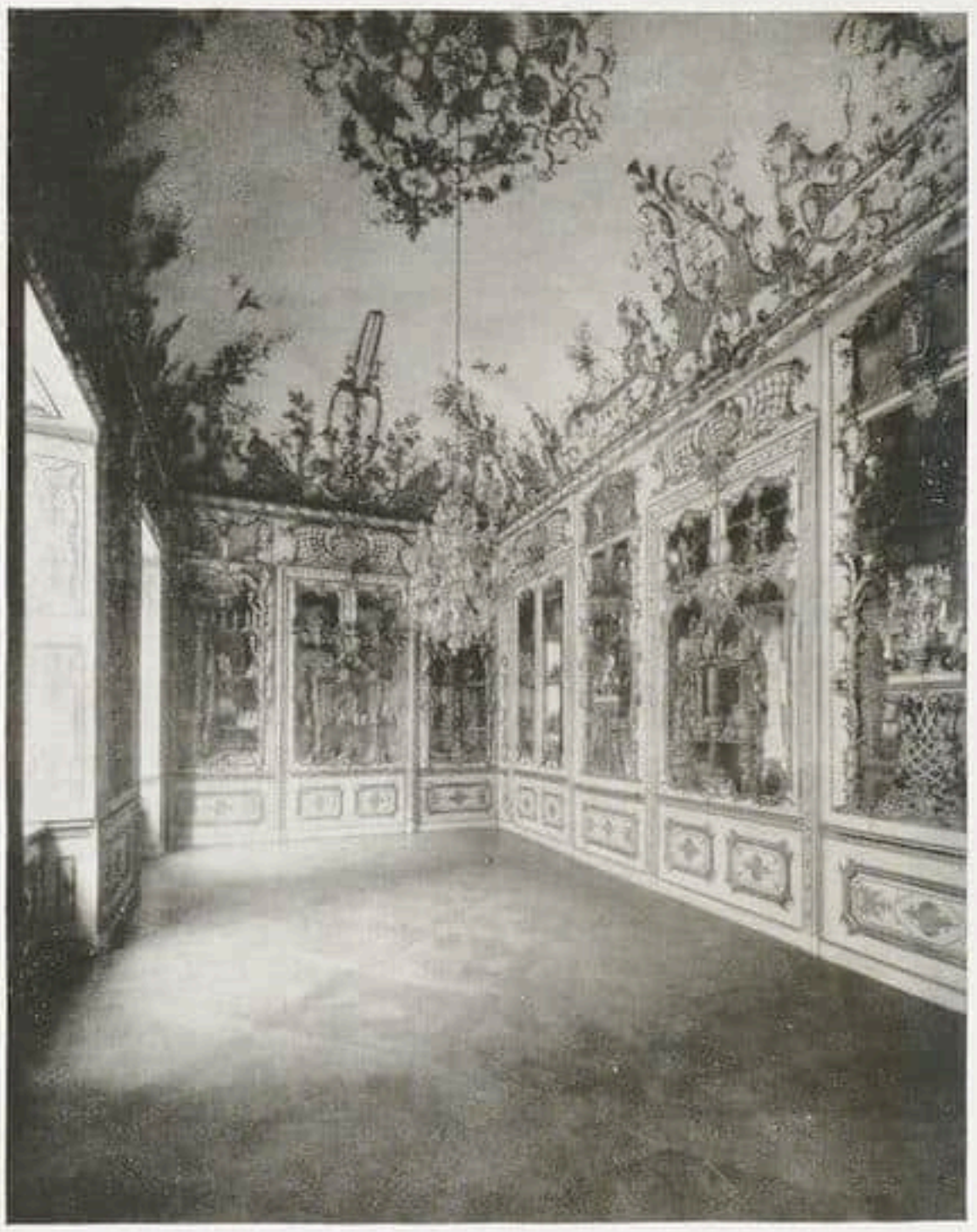
Ohne Zweifel übertrifft der jetzt zugängliche zweite Teil der Sammlung den ersten noch an Kostbarkeit des Inhalts, an interessanten Einblikken in die baugeschichtliche Entwicklung der Residenz, in die Raum- und Wohnungskunst verflossener Jahrhunderte.

Die lange, genußreiche Wanderung durch den jetzt neugeschaffenen Rundgang B beginnt in der vor kurzem eingerichteten baugeschichtlichen Abteilung, die in einem Trakt von vier Zimmern untergebracht ist. Hier sind in übersichtlicher Anordnung zahlreiche Beiträge zur Erforschung der Baugeschichte der Residenz aufgestellt, Modelle, Pläne, gezeichnete, gestochene, gemalte Ansichten des riesigen Bauwerks. Reizvoll ist hier das Modell der Ausgrabungen, das die ursprünglichen Grundmauern bis zurück ins 14. Jahrhundert zeigt, das große Modell der Residenz von Cuvilliés, die Reihe von Gemälden Quaglios aus der Neuen Pinakothek. Über die Königinmuttertreppe gelangt man in den Goldenen Saal, der neuerdings mit zwei großen Brüsseler Wandteppichen aus der Zeit um 1540 ausgestattet worden ist. Einer dieser Teppiche gehört zu der berühmten Paulusfolge. Die hier anschließenden Staatsratzimmer, ein Vorzimmer, ein Empfangszimmer und ein Sitzungssaal, sind unter König Max I. um 1810 eingerichtet worden. Die Wände zeigen Seidenbespannung mit Palmettenmustern, das zum Teil in München gearbeitete Mobiliar stammt aus der Erbauungszeit. Die Wanderung geht weiter durch die Wohnung des Kurfürsten Maximilian I., die prunkvollen Steinzimmer, die mit ihren Dekkengemälden, der reichen Verwendung von Mar-

Residenz-Museum, München — Musikzimmer (Charlottenzimmer)

mor und ihren bezaubernden, von Peter Candid entworfenen Münchner Bildteppichen eine seltsam verhaltene Pracht ausstrahlen. Durch die Hofgartenzimmer und über die Kaisertreppe gelangt man in die unter Kurfürst Maximilian I. im Jahre 1611 als Gasträume eingerichteten Trierzimmer. Sie bilden mit ihren schweren Holzdecken, ihren dunklen Boiserien und den mächtigen, großfigurigen Bildteppichen einen seltsamen Gegensatz zu der heiteren Eleganz der nun folgenden Charlottenzimmer. Diese behagliche und zugleich repräsentative Wohnung der Empirezeit ist von dem verdienstvollen Leiter des Museums, Prof. Dr. Friedrich Hofmann, neu eingerichtet worden. Helle, freundliche Farben herrschen in diesen Zimmern, deren Wände mit schönen Seidentapeten bespannt sind. Das den Depots entnommene, teils deutsche, teils französische Mobiliar ist von erlesener Qualität. Manche der Sitzmöbel sind mit köstlichen Wirkereien der Bildteppichmanufaktur Beauvais bespannt. Prächtig in seiner klassischen Einfachheit ein Schreibtisch von David Röntgen. Mit dem gutgewählten Wandschmuck, den zahlreichen Familienbildern, dem schönen Mädchenbildnis von Schadow und der reizvollen Ansicht des Oktoberfestes von Heinrich Adam, rundet sich die Wirkung der einzelnen Innenräume zu einer Stilreinheit ab, die von seltener historischer Treue ist.

In seltsamem Gegensatz zu dieser berückenden Idylle steht dann der nun folgende zweitälteste Trakt des Museums, die Wohnung Herzog Wilhelms V. (1579—1597). Man betritt sie durch den um 1580 erbauten Schwarzen Saal, einen Renaissanceraum von ernstem, düsteren Gepräge. Er ist leer. Nur an den Wänden entlang stehen die Cousen der früheren Leibgarde der Hartschiere. Den Kamin krönt ein riesenhaftes bayrisches Wappen. Über den Brunnenhof führt der Weg zu dem prunkvollsten Raum dieser neuen Führungslinie, zum Antiquarium. Ein kleiner, dämmeriger Vorraum, das Oktogon, ist ihm vorgelagert. Durch ihn betritt man die von strahlender Helle durchflutete Kunsthalle, die mit Skulpturen aus der Spätantike gefüllt ist. Dieser in den Jahren 1569—1571 von Jakob Strada aus Mantua erbaute Raum, der unter Leitung von Sustris seit 1588 zu einem Festsaal ausgebaut wurde, ist von einzigartiger Schönheit. In mühevoller Restaurierungsarbeit sind seit dem Jahre 1924 alle späteren Veränderungen entfernt worden. Bei dieser Wiederherstellung hat das Bauamt der Krongutverwaltung, unterstützt durch Prof. Schmuderer vom Landesamt für Denkmalpflege, vorbildliche Arbeit geleistet. Heute stellt sich dieser klassisch schöne Festraum in seinem ursprünglichen Gepräge zur Schau. In edler Gliederung sind seine Längswände durch Wandpfeiler aufgeteilt; die Tonne und die Stichkappen des mächtigen Gewölbes bedecken reiche Fresken, in deren Ausführung sich Candid, Viviani, Ponzano und Hans Donauer teilten. Die eine Schmalseite ist mit einer Estrade ausgefüllt, von der Stufen in den Saal hinabführen. Auf dieser Estrade, die an beiden Enden von hölzernen Kredenzen flankiert wird, stand ehemals die Festtafel. Etwas benommen von dieser Pracht gelangt man durch die schöne Grottenhofhalle für einen Augenblick ins Freie. Brunnen plätschern

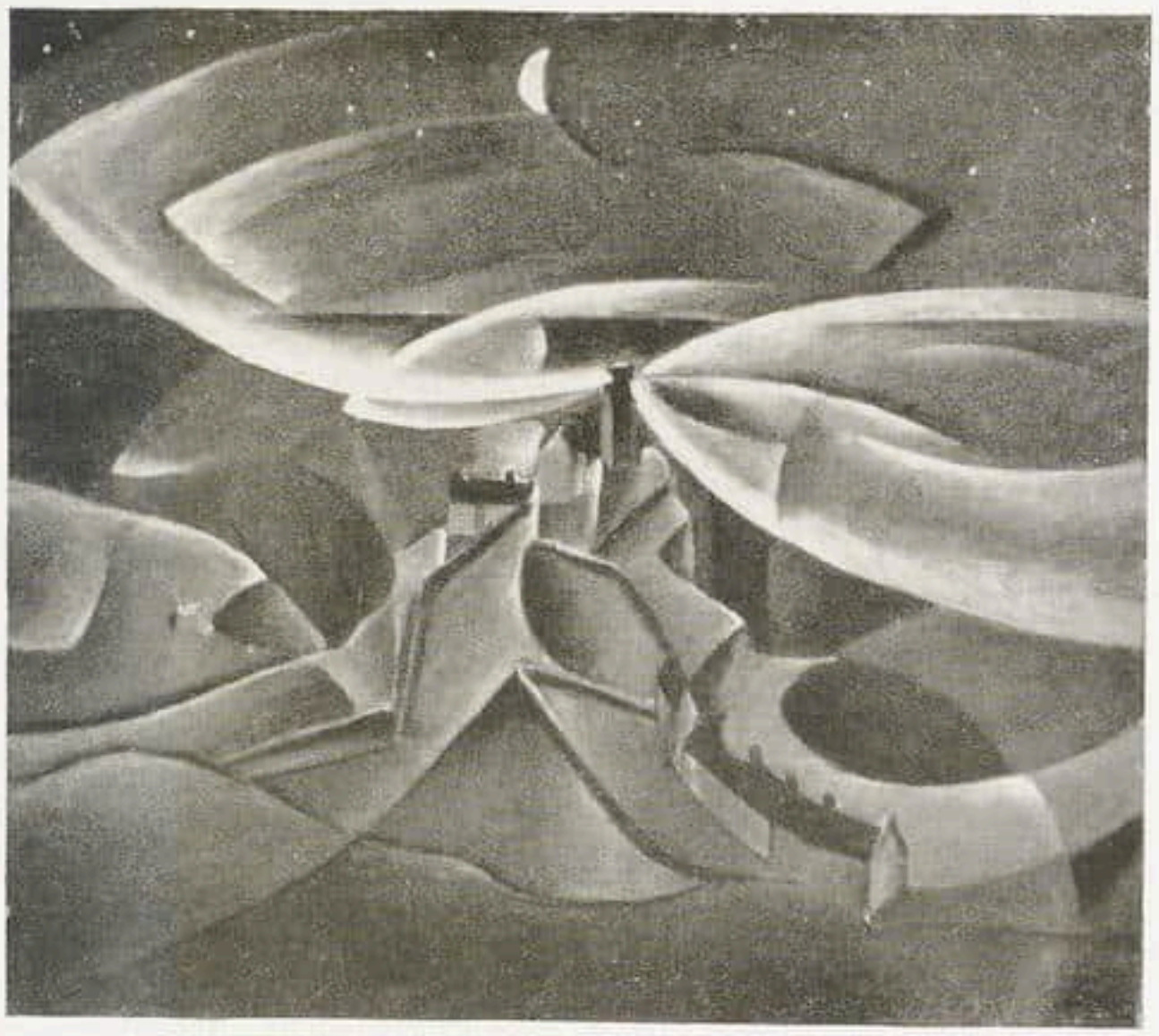


Residenz-Museum, München — Porzellankabinett

bedächtig ihr klares Wasser in die marmornen Becken, zur Rechten öffnet sich die Halle in einen weiten Garten, in dessen lichtgrünem Rasen die edle Perseus-Figur von Hubert Gerhard und schöne Putten aus der Krumper-Werkstatt stehen.

Ein Museum für sich bilden die Porzellan- und Silberkammern der Residenz. Das alte Porzellankabinett, die ehemalige Schatzkammer, ein reicher, von Cuvilliés entworfener Raum, birgt in seinen Wandschränken figürliches Porzellan der Manufakturen von Nymphenburg, Frankenthal und Meißen. Ausgezeichnete Stücke sind darunter, Meisterwerke von Bustelli und Kändler. In den mächtigen Wandschränken der vier Porzellankammern ist die unübersehbare Fülle des deutschen und französischen Gebrauchsporzellans aufgespeichert. Nicht im Sinne einer musealen Aufzeigung, sondern in der brodelnden Fülle einer fürstlichen Geschirrkammer, die neben Stücken von hoher Qualität auch zahlreiche erlesene Kostbarkeiten enthält. Unmöglich, hier nur das wichtigste zu nennen, so reichhaltig ist die Auswahl des Besten. Da sind die wundervollen blau-goldenen Terrinen aus der Meißener Frühzeit, da sind die schönen Service der Manufaktur Sèvres, da ist das kostbare Meißener Porzellan mit Heroldmalerei. Die alten Silberkammern enthalten das in hohen Wandschränken zur Schau gestellte prunkvolle Tafelsilber, das größtenteils der französischen Empirezeit entstammt. Die dem alten Porzellankabinett benachbarte Ahnengalerie zeigt zahlreiche, in die Wände eingelassene Bildnisse der Wittelsbacher Ahnen. Ein sonderbarer Zufall fügte es, daß alle diese ovalen Bildfelder bis auf eines besetzt waren. Dieses letzte freie Feld trägt nun das Bildnis des letzten bayrischen Königs, Ludwig III. Die Führung endet im Königsbauhof, den Bronzefiguren aus der Zeit des Kurfürsten Maximilian I. zieren.

Dem Schöpfer dieser vorbildlichen Neuordnung, Prof. Dr. Hofmann und seinen Mitarbeitern Dr. Feulner, Dr. Hausladen und Dr. Kreisel gebührt der aufrichtige Dank aller Kunstfreunde.



P. A. Seehaus — Der Leuchtturm. 1913

Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

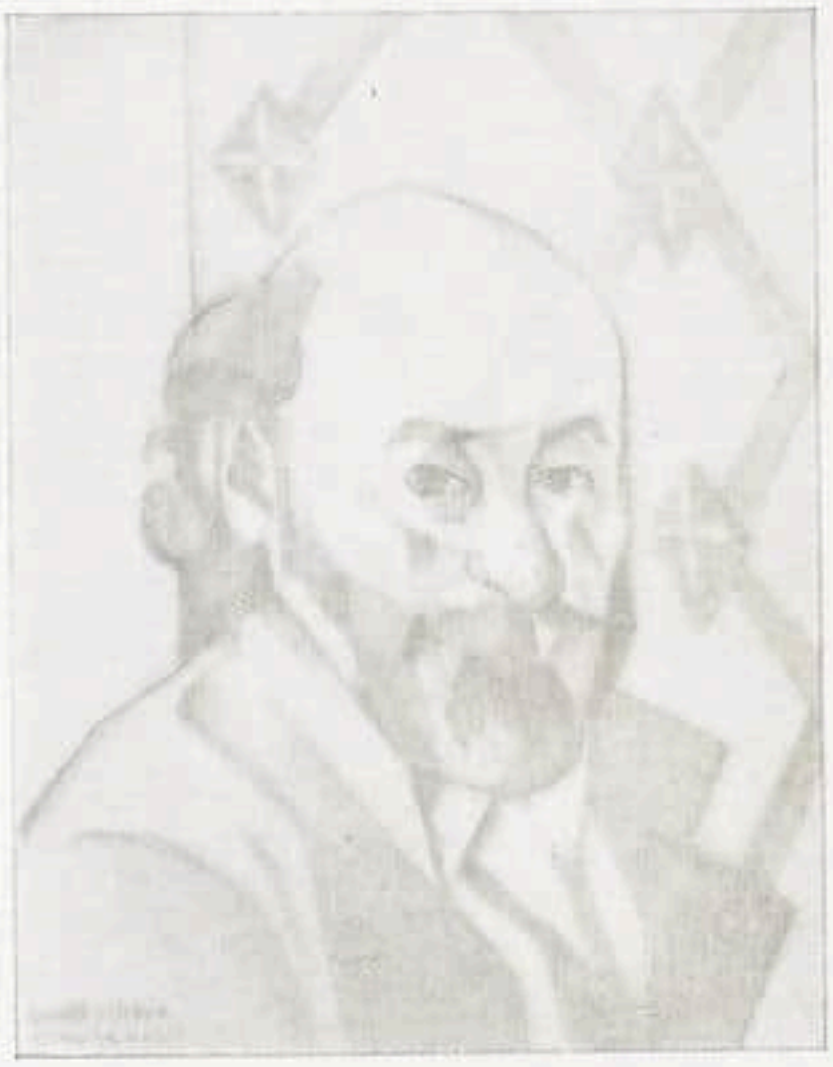
RUNDSCHAU

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Reckendorfhaus / Verein Berliner Künstler / »Die Frau von heute« / Pressezeichner / Tischler / Niemeyer / Nadel / Thorak / »Die schöne Tasse«

Man scheint entschlossen, der allzu geringen Anteilnahme am zeitgenössischen Bildschaffen durch Massenhaftigkeit der Darbietungen aufzuhelfen. Die Häufung insbesondere von Vereinsausstellungen fordert zeitweise dazu heraus, dem Kunstbetrieb eine Diätkur anzuempfehlen. Wenn Paul Westheim im Hause des Reckendorf-Verlages fünfzig höchst sorgsam ausgewählte Werke zwischen Corinth und Max Ernst so vorführt, daß jedes einzelne zwingend zur Geltung gelangt und gültig seinen Schöpfer bezeugt, alle zusammen aber von Utrillo bis zu Vivin und von Heckel bis zu Ringelnatz einen vielfachen und klaren Begriff vom Rang der Gegenwartsleistung vermitteln, — so wird es zur Demonstration gegen die üblichen Bildzusammenrottungen, deren Regisseur kein anderer ist als die Paketfahrt-Gesellschaft. (In diesem nicht einfach aus Prominenzen gebildeten, aber besonders gesiebten Kreise kann Evamarie Schlenzig mit etlichen Aquarellen von spiritueller, phantastisch schillernder Grazie sehr beachtlich debütieren.) Wie rasch hat sich doch die Anwandlung von Ehrgeiz verflüchtigt, die der Verein Berliner Künstler unlängst an den Tag legte. Man ist dort wieder brav und dumpf unter sich. Ein halbes Dutzend dem Mitgliederbestande einverleibter jüngerer Gesichter versackt ziemlich in der Atmosphäre der Tüchtigkeit und Verschollenheit, deren Auslüftung offenbar noch nicht gelungen ist. Die befangenen und sachten Gebilde Joachim Karschs werden sich hier einigermaßen fremd vorkommen. Es sei eingeräumt, daß ältere Maler wie Dettmann, Plontke, Eichhorst recht Ansehnliches beitragen konnten, daß Künstler wie Erwin Freytag oder Reinhold Dieffenbacher aufmerken lassen. Am Gesamteindruck des Unbelangs ändert es nichts.

Im Verein der Künstlerinnen hat man sich zweifellos Mühe gegeben. Das Thema »Die Frau von heute« hat unverkennbar anregend gewirkt, es verbürgt zugleich ein regeres Publikumsinteresse. Leider sind viel zu viel Porträts eingeliefert worden und nur recht wenig Darstellungen, die den Lebenstag der modernen Frau veranschaulichen. Ob nun das eine Bildnis Stadtschulärztin heißt und das andere Privatsekretärin, das kommt dem soziologischen Ausdruck des Ganzen kaum zugute. Dabei herrscht das Bestreben, die ernstliche Berufstätigkeit der Frau zu würdigen, bis zur Verdrängung derjenigen Werte vor, die den oft gerühmten Zauber des weiblichen Geschlechts ausmachen. Auffällig, wie wenig Eleganz, Anmut und holde Gefährlichkeit, wie viel rüstiges Wesen



Juan Gris Nach Cézanne

Aus der Ausstellung »Seit Cézanne in Paris« der Galerie A. Flechtheim, Berlin

die Malerinnen ihren Schwestern zuerkannt haben. Eine Reiterin von Fanny Remak, die hell und witzig behandelte Resi Langer von Oda Rösler-Hardt, das sanft-hoheitsvolle Bildnis mit Kind von Ilse Häfner-Mode und das sehr keck und farbenlustig dagegen kontrastierende der Annot wollen besonders vermerkt sein. Weiter die Bildnisse von Ilona Singer, Grete Czaki-Copony, Ima Breusing, die Beiträge von Elsa Haensgen-Dingkuhn und Gertrud Stemmler. Zwei vorzügliche Porträtskulpturen hat Milly Steger zu zeigen. Gleichwohl ist das stellenweise empfindlich gedrückte Gesamtniveau der Ausstellung nicht danach angetan, Überdruß zu verscheuchen.

Seltsamerweise ist dazu auch die Darbietung des Verbandes der Pressezeichner in der Modernen Galerie Wertheim nicht recht imstande. Viel lustige Einfälle, aber recht bescheidenes Aufgebot eigentlich graphischen Witzes. Bereits in der Schwarzweiß-Schau der Akademie sah man sich vergebens nach Karikaturistennachwuchs um, — auch hier muß man ihn vermissen. Stirbt dieser Kunstzweig etwa mangels satirischer Gegenstände ab? Bedenkt man, daß in einer Zeit, die künstlerische Aufträge sonst kaum mehr vergeben will, eine riesenhaft angeschwollene Presse nach heiteren Zeichnern geradezu jammert, bereit, sie mit Gold aufzuwiegen, bedenkt man ferner, welche Möglichkeit die Zeitung der Kunst bietet, weithin zu wirken und durchzudringen, so kann man es kaum begreifen, daß nicht Begabungen über Begabungen ihr zuströmen. Was aber so in der »B. Z.« und verwandten Blättern an Zeichnern auftritt, ist fast ohne Ausnahme einfach indiskutabel. Der Eindruck ist auch hier nicht viel günstiger. Ein einziger Porträtkarikaturist, der prägen und treffen kann: Erich Goltz. Neben ihm immer noch am lebendigsten der vielgeschmähte Dolbin, auch etwa Kroll. Godal hat den erforderlichen Elan; Trier, Barlog und noch ein paar Leute kommen auf ganz ulkige Gedanken. Sonst ist nicht eben viel los mit unseren Pressezeichnern.

Aus der stattlichen Reihe letzthin kollektiv gezeigter Maler hebt sich am deutlichsten Viktor Tischler heraus, der in der Galerie J. Casper anzutreffen ist. Seine bühnenhaft aufgebauten, rechtwinklig gefügten Veduten von Häfen zumeist und kanaldurchzogenen Städten bestechen durch den steinigen Klang, durch den perspektivischen Zugriff, durch das bis in die Vortragsweise dringende geschlossene System. Mitunter Versager des Formatgefühls, unfreiwillige Spielzeugwirkungen; mitunter auch etwas tote Leere. Die Vorzüge überwiegen und werden von linealsauber-transparenten Zeichnungen fein durchgegliederter Ansichten bestätigt. In der Kunststube lernte man Otto Niemeyer-Holstein kennen, der in Landschaftsaquarellen voll koloristischen Mutes und Geistes viel Sinn für den feuchten Silberhauch über Wassern und die atmosphärisch zum Schemen verhüllte Erscheinung bewährt. Freilich wirken diese Verschwommenheiten zuweilen auch wie Umgehungen der Gestalt.

Recht enttäuschend verläuft die Begegnung mit dem Dichtermaler Arno Nadel in der Kunsthandlung Victor Hartberg. Seine in bunter Kreide zusammengefegten Bildniszeichnungen geben sich furchtbar kühn und locker, aber sie büßen es durch Mangel an gestaltlicher Kontinuität, durch stotternden Wirrwarr. Die physiognomische Treffsicherheit ist zudem recht gering. Dazu wieder einmal der Plastiker Joseph Thorak, dessen glibbrig-wächsernes Ungefähr zu stöhnenden, traumgewundenen Posen gerinnt. Eine der fatalsten Erscheinungen unter den Anerkannten. Wir haben keine Verwendung für den lamentosen oder weichlich heroesken Lyrismus dieser Figuren. Eben deren subtil verranzte Empfindlichkeit hat unsere Skulptur gründlich zu überwinden.

Die Staatliche Porzellan-Manufaktur hat unter dem Titel »Die schöne Tasse« eine mit der friderizianischen Zeit einsetzende Reihe ihrer Tassenerzeugnisse aus Museums- und Privatbesitz zusammengetragen. Die an sich reizvolle kleine Schau muß an dieser Stelle vor allem um des Fragezettels willen erwähnt werden, der von jedem Besucher wissen will, welche der ausgestellten Tassen er zur Nachbildung empfehle. Die Frage ist kennzeichnend dafür, wie die Manufaktur an ihrer Aufgabe vorbeiblickt, zeitgemäßes Geschirr herzustellen und es dem Publikum kraft

ihrer besonderen Autorität aufzuzwingen. Statt dessen Volksentscheid und historisierende Spielereien.

Wolfradt

JAPANISCHE TUSCHBILDER

Die Gelegenheit, ostasiatische Tuschbilder in Originalen zu sehen, ist selten. Die meisten europäischen Sammler sind an den Werken der Malerei teilnahmslos vorbeigegangen, wohl weil es schwer ist, Gutes von Schlechtem zu scheiden, aber auch aus der Fülle von Schulwerken und Kopien Originale zu erkennen. Das gilt sowohl von der chinesischen wie japanischen Malerei. Es ist daher zu begrüßen, daß die Kunsthandlung Tikotin, Berlin, 15 japanische Bilder aus 6 Jahrhunderten in Originalen, von denen jedes einen besonderen Reiz hat, aus deutschem Privatbesitz ausgestellt hat. Einige der Hauptschulen sind mit respektablen Leistungen vertreten. Die Kultmalerei des 13. und 14. Jahrhunderts hat in der Amidatrinität aus der Sammlung Eduard Gans, einem Bilde in Gold und Farben auf Seide, ein zwar sehr zerstörtes, aber besonders eindrucksvolles Werk aufzuweisen, wie es sonst in Europa wohl kaum wiederzufinden ist. Die Sung-Malerei ist mit einem Triptychon in der Art des Sesshu, einem Reiher von Sesson und einem unbezeichneten Kiefernwald im Nebel von starkem Stimmungsgehalt und seltsam perspektivischer Durchbildung ausgezeichnet vertreten. Charakteristische Werke der Tosa- und Ukiyoeschule schließen sich an, zwei Werke moderner japanischer Malerei, davon besonders virtuos gemalt ein Geflügelbild des Takeuchi Seiho, bilden den Beschluß der lehrreichen Ausstellung.

S.

RENAISSANCE UND BAROCK AUS KÖLNER PRIVATBESITZ

So wenig bedeutend der Geist der Nachgotik im Kölner Stadtbild sich ausdrückt, wenn wir ihn messen an den noch immer mächtigen Zeugen der kölnischen Blüte in den drei Jahrhunderten bis 1500, so wenig will der private Kölner Kunstbesitz aus dem entsprechenden Zeitraum besagen angesichts des mittelalterlichen Schatzes, den Kölner Familien und Sammler heute noch und heute wieder ihr Eigen nennen. Es ist wie ein Fluch für die gegenwärtige Ausstellung von Werken der Renaissance und des Barock im Kölnischen Kunstverein, daß wir vor kaum zwei Jahren in den gleichen Räumen jenen Schatz bewundern durften und daß die Erinnerung daran gar nicht verblassen will.

Aber trotz der unvermeidlichen Befangenheit, mit der man an den jetzt in Frage kommenden, von Brinckmann sorgfältig gesichteten Besitz herantritt, stellt sich eine gelinde Teilnahme gegenüber der Gesamtschau ein; sie steigert sich vor einzelnen Werken zu stärkerem Erlebnis und wird zum mindesten vor einigen wenigen Schöpfungen zu nachhaltiger Bewunderung entfacht. Zu diesen wenigen gehört ein Männerbildnis des Abraham de Bruyn, dessen leidenschaftliche Stille noch nichts ahnen läßt von der Erregtheit kommender Zeitalter. Von ihr ganz erfüllt, und zugleich sie glättend durch die hohe Noblesse der Farbe und des gesellschaftlichen Gestus, ist das venezianische Strandidyll des Battista Piazzetta, dem sich zwei Werke getrenntester, nur durch die Meisterschaft verbundener Welt- und Formauffassungen anschließen: eine düster und stürmisch in die Fläche sich türmende Landschaft von Magnasco und ein schaubildlich real und existenzhaft breit entfaltetes Stadtantlitz von dem Canaletto-Vorläufer Lucca Carlevaris: Venedig mit dem Volksleben um den Dogenpalast. Bescheidenere Kostbarkeiten, doch von oft innerlicherem Gehalt, enthält das niederländische Gut des 17. Jahrhunderts. Man denkt hier weniger an ein kleines Rembrandtsches Rabbinerporträt, einen Kopf und eine allegorische Studie, die beide dem Rubens zugeteilt sind, als vielmehr an ein Kinderbild des J. G. Cuyp, hinter dessen kühlem, silbrigem Grau das seelenkundige Lächeln bester holländischer Menschendarstellung erscheint, an einen grün-rot-goldenen Landschaftstraum von Cornelis Huysmans, an die schwermütige Erdversunkenheit einer Sumpflandschaft von Jacob Ruysdael und den mystischen Realismus einer

Georges Seurat Mann am Baum. Zeichnung
Ausgestellt in der Galerie A. Flechtheim, Berlin

Stromidylle von Hobbema. Noch seien wenigstens genannt aus niederländischem Bereich die Meister Maes, Molenaer, die Philips und Pietter Wouwerman, welch letztere, falls alle ihre »Wouwermans« von ihnen selbst gemalt worden wären, wohl so viele Hände gehabt haben müßten, wie die Lernäische Schlange Köpfe. Inmitten der Großplastik tritt mittelrheinische und süddeutsche Arbeit durch eine Paarung von Geistigkeit mit sinnlicher Anmut beglückend hervor; auch die weit zahlreichere Kleinplastik enthält Dinge, die die gelegentlich hohe Vergeistigungskraft des Zeitalters ganz rein belegen. Wie schade, daß auf dieser Ausstellung die sogenannte Volkskunst, die im Barock oft noch die Trägerin altweltlicher Strenge, die Behaupterin des Mythischen vor dem Mythologischen ist, vollkommen vergessen wurde. C. Jatho

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Leicester Galleries / Grafton Galleries / The St. George's Galleries / Messrs Arthur Tooth / The Claridge Gallery / Barbizon House

Bilder von Pissarro sieht man in den Leicester Galleries. Hauptsächlich aus der Umgebung von Toulon, sodann auch einige Werke aus seinem letzten Jahr in England, schließlich ein paar frühe Bilder, unter denen das Pastellporträt einer Dame von 1891 auffällt. Dies Bildnis und einige sehr schöne Aquarelle zeigen erneut Pissarros Fähigkeit, aus an sich bescheidenen Vorwürfen Großes und Gültiges zu schaffen. Ebenfalls in den Leicester Galleries sind dann noch Werke von Henrik Lund, einem der führenden modernen Norweger, ausgestellt. »Knut Hamsun« und »Eleonora Ibsen« sind zwei der bemerkenswertesten Bildnisse von der Hand dieses Künstlers.

In den Grafton Galleries wurde letzte Woche eine Ausstellung der Royal Society of Portrait Painters eröffnet. Eins der interessantesten Werke ist Sir William Orpens Farbskizze des verstorbenen »Captain Löwenstein« durch die Eigenart der Malweise, die recht aufschlußreich ist. »Dorelia«, ein lebensgroßes Bildnis Augustus Johns, gehört ebenfalls zu den Überraschungen der Ausstellung. Von Sir John Lavery und Flora Lion sieht man je zwei Porträts. Die beiden besten Kinderbildnisse sind Harrington Manns »Eric« und H. Sommervilles »Mary«.

Dem verstorbenen Maurice Loutreuil ist die erste Ausstellung der St. George's Galleries gewidmet. 1885 geboren, wandte er sich 25jährig der Kunst zu und lebte in großer Armut in Tunis, Frankreich und Senegal und starb 1925 im Wahnsinn. Als seine beste Periode darf man seine mittlere bezeichnen, in der seine Werke stark an den Stil van Goghs erinnern.

Bei Messrs. Arthur Tooth sind Gemälde von Margaret Fisher Prout ausgestellt. Farblich besonders bemerkenswert ein Stilleben mit Blumen, Früchten und Glas und ein Figurenbildnis, die »blaue Ottomane«. Auffallend dann noch »Ebbe bei Kew«, »Mädchen in Rosa« und »Nackte«.

C. Wright zeigt Gemälde und Zeichnungen in der Claridge Gallery. Die meisten Landschaften sind in Frankreich oder Italien entstanden, und ihnen allen ist drum ein starkes Licht eigen. Zwei männliche Bildnisse erweisen den Künstler außerdem als fähigen Porträtisten.

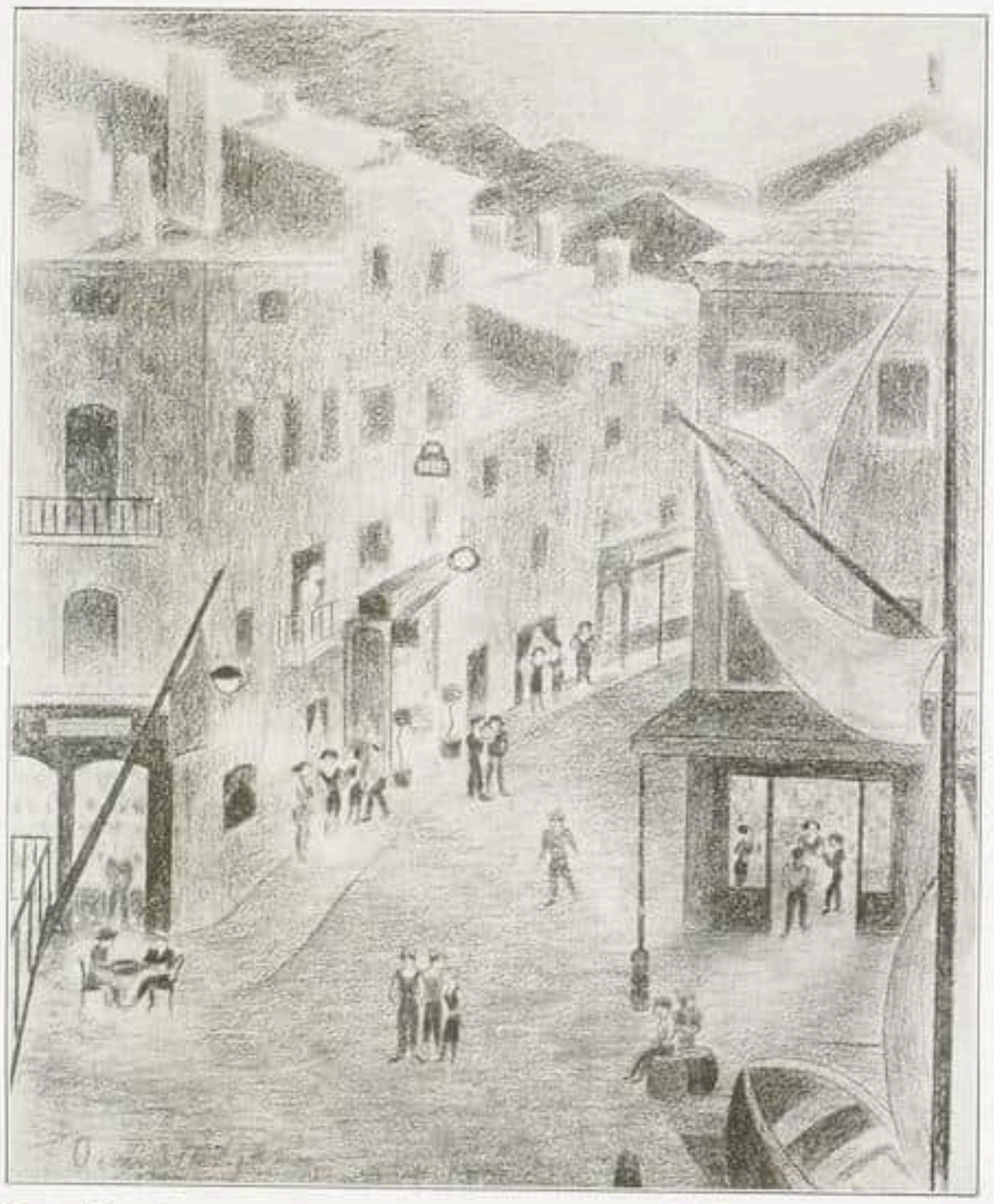
In Barbizon-House, Cavendish Square, befindet sich eine Ausstellung von 45 Gemälden, anfangend bei Millais und mit dem noch lebenden Bertram Nicholls endend. Vertreten sind unter anderen die beiden Veteranen Wilson Steer und Sir George Clausen mit einigen Werken. Von Franzosen sieht man Corot, Sisley, Boudin, Daubigny, Courbet und Fantin-Latour. H. W.

NÜRNBERGER KUNST IN BUDAPEST

In Erwiderung der vorjährigen Ungarischen Woche in Nürnberg gastierte in Budapest in der zweiten Novemberwoche Nürnberger Kultur: Theater und bildende Kunst, anschließend eine pädagogische Ausstellung. Der bildenden Kunst und den Architekturphotos wurden die weiten Säle der Kunsthalle eingeräumt. Den Eingangssaal füllt alte Kunst, Variationen über das Thema: »Nürnberg um 1500«. Freilich verkörpert sich uns — wohl nicht mit Unrecht — der Inbegriff Nürnberger Kunst in der Gestalt Dürers. Insbesondere in der Malerei scheint uns alles Voraufgehende höchstens Vorbereitung, alles Nachfolgende nur Abklang. Es ist nun das Verhängnis der Nürnberger Sammlungen, daß sie Dürer repräsentativ nicht vertreten können. Was hergegeben werden konnte, wurde nach Budapest mitgeschickt: die Dreifaltigkeitskopie mit dem herrlichen Rahmen und die düsteren Kaiserbilder. Die blassen Apostelkopien hätte man lieber zu Hause lassen sollen. An die Vollblutlebendigkeit des Begriffs Dürer reicht nun all dies nicht heran, am wenigsten knapp nach der imposanten Dürer-Ausstellung unseres Graphischen Kabinetts.

So gab uns der Nürnberger Saal nebst Stücken von geringerer Wichtigkeit: Wolgemuts köstlich herbe »Hl. Anna Selbdritt« Baldungs so ganz, ganz unnürnbergisches frisch-weiches Jugendwerk, den Sebastianaltar, Johann Kulmbachs die Dürer-Nachfolgeschaft würdig vertretenden Kosmas- und Damianflügel; dann, den Riß in der Nürnberger Kunst nach Dürer veranschaulichend: das terrible Sebald Schirmer-Bildnis des Jörg Penez und ein eleganter Neufchatel, zwischen dem soliden barokken Porträtwerk unseres Landsmanns Kupetzky eingebettet.

Die Plastik war anschaulicher vertreten. Man hatte das Herz, die ewigschöne Nürnberger Madonna herzuschicken, dazu den kostbaren Bronze-Mauritius Peter Vischers d. Ä. und zwei anheimelnde Löwen Herrmanns. Auf der andern Seite stehen



Otto Waetjen — St. Tropez bei Nacht

Aus der Ausstellung in der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

Veit Stoß' übersprudelnd reiche Madonna vom Hause des Künstlers und die preziösen Werke des Welser Altarmeisters. Als leckere Spezialität wurde auch Labenwolfs Gänsemännchenmodell mitgegeben.

Dem einen unvergeßlichen Saal mit alter Kunst folgen nun zwölf Säle mit der Nürnberger Moderne. Bescheiden erklärte in seiner Eröffnungsrede Nürnbergs Oberbürgermeister, seine Stadt sei in moderner Kunst nicht führend, wohl aber gute Provinz. Eben in Anbetracht dessen wäre es passend gewesen, ein wesentlich kleineres und minder weitherzig ausgewähltes Material herzusenden. Dieses Übermaß an Schwachmittelmäßigem nebst einigem Gutmittelmäßigem soll nun, zum erstenmal seit undenklichen Zeiten in Budapest, die deutsche Moderne repräsentieren? Unser Museum besitzt an neuerer deutscher Kunst insgesamt einen Liebermann aus den 90iger Jahren. Jetzt aber erwarb der Staat sieben Werke Nürnberger Maler und Bildhauer... Goldene und silberne Medaillen wurden gespendet. Die große goldene erhielt Philipp Kittler...

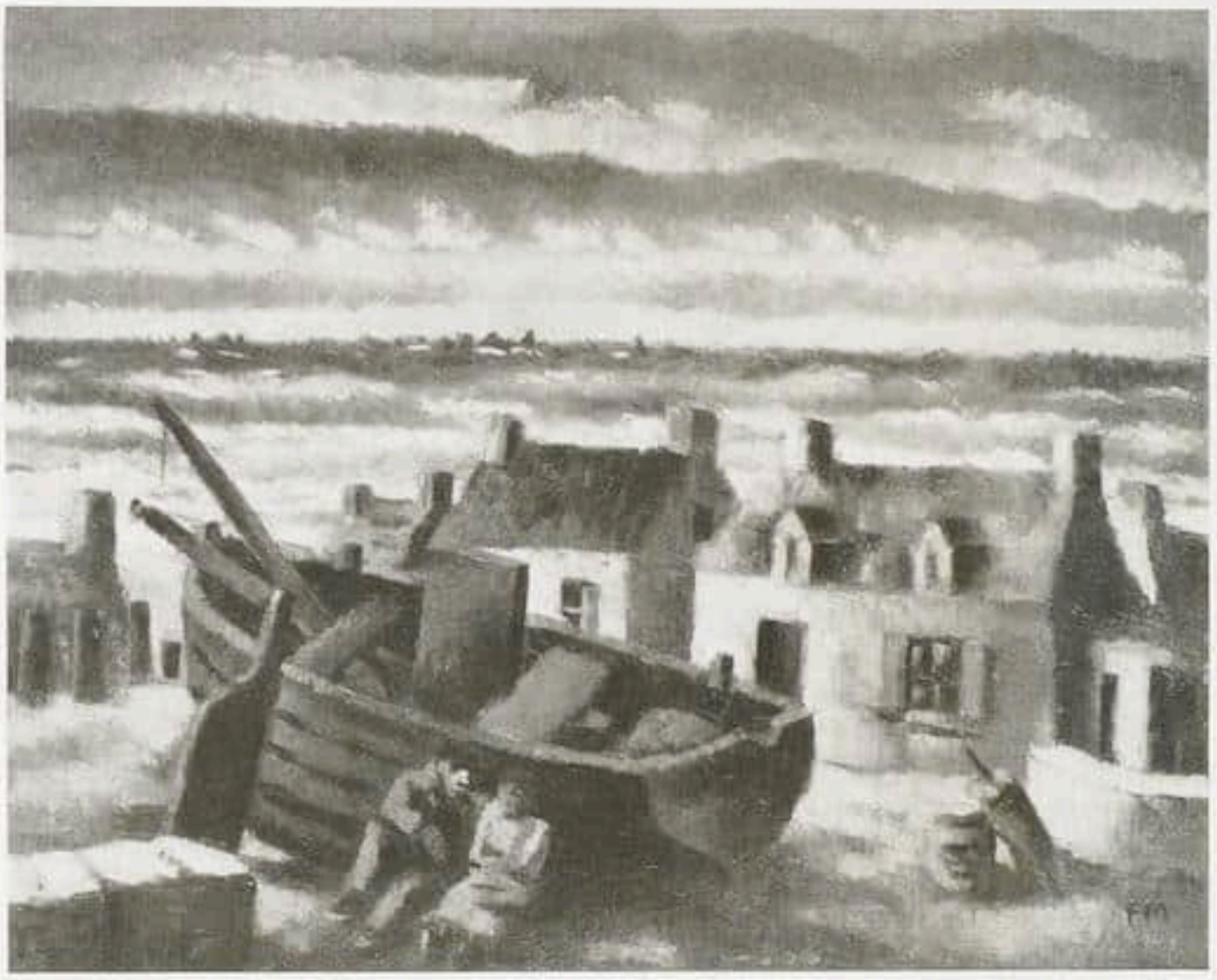
Der kritische Blick konnte an einzelnen Stücken des Bildhauers Hans Müller, an kunstgewerblichen Sachen und besonders an den Photos moderner Architektur seine Freude haben. Ludwig Ruff, Walter Brugmann, Johann Feichtinger u. a. m. figurieren recht interessant. Es ist bemerkenswert, wie neben den konstruktivistischen Problemen es immer noch die historischen Stile sind, die die architektonische Phantasie nähren, insbesondere die Romanik. Wie wird man wohl diese neuinterpretierte Rekapitulierung in fünfzig Jahren bewerten?

Viel bezeichnender für den modernen deutschen Geist als die Kunstschau war die pädagogische Ausstellung in dem zu einem intimen Ausstellungsbau umgezauberten Kasten des Nationalsalons. Ra.

WIENER AUSSTELLUNGEN

Hagenbund und Sezession / Fausto Pirandello

Auch diesmal weist die Graphikausstellung des Hagenbundes wieder mancherlei auf, das Erwähnung verdient. So ist Harta mit in satten Farben hingeworfenen Skizzen aus Puchberg vertreten. Von R. Schatz Holzschnitte von knappster Formulierung in Form und Ausdruck. In Planckhs griechischen Bäuerinnen offenbart sich ein sicherer Blick für den monumentalen Gehalt der menschlichen Gestalt. Mayer-Márton zeigt farbenbunte Aquarelle von der Adria, G. Ehrlich eine



Frans Masereel — Schiffe und Häuser

Aus der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim

Anzahl weiblicher Charakterköpfe und dichterisch-zart empfundene Landschaften, Klier den ausdrucksvollen Charakterkopf W. Lieglers. Der Clou der Schau sind die im Mittelraum O. Strands 50. Geburtstag zu Ehren ausgestellten szenischen Entwürfe, die den Phantasiereichtum dieses besten österreichischen Bühnenarchitekten zeigen. —

Wenn die Ausstellung der Sezession etwas bunter und lebendiger wirkt als sonst, trägt dazu manches die Aufnahme anderen Vereinigungen angehörender Gäste bei. Vom Münchner Dill gibt es eine flockig gemalte Impression vom Turfplatz, von E. Huber liebevoll gesehene Dorfbilder und Ansichten aus Frankreich und Belgien, farbenreicher als sonst, in der Komposition freilich oft arg zerfahren. Zühlow hat wiederum zur heimatlichen Scholle zurückgefunden, der er seine besten Kräfte dankt. Unter den jüngeren Künstlern der Sezession überrascht Dobrowsky, dessen Bilder jahrelang in einem dem Seicento abgelauschten branstigen Rot versanken, durch eine reichere und gelöstere Farbigkeit. Fast einen ganzen Raum nehmen die Skizzen und Entwürfe zu dem Neubau des Regierungsgebäudes in Eisenstadt (Architekt R. Perthen) ein. Ein unerquickliches Stilsammelsurium (unter Bevorzugung barocker Elemente), eine phantasielose Verballhornung von Überkommenem und Neuem, die nur ein Glied in der Kette von Mißgriffen der letzten österreichischen Regierungen in baulichen Fragen bildet. Man denke an die vielen geschmacklosen öffentlichen Bauten aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts, welche auch heute noch von den meisten Wienern und den ihre Weisheit aus dem Reiseführer schöpfenden Fremden bewundert, die Ringstraße säumen; oder etwa, um ein Beispiel aus der jüngsten Zeit zu erwähnen, an den von der österreichischen Bundesregierung aus parteipolitischem Dünkel betriebenen Wiederaufbau des Monstrums des am 15. Juli 1927 leider nur teilweise niedergebrannten Justizpalastes. —

Die Bilder des jungen Pirandello, die bei der rührigen Bukum A.-G. ausgestellt sind und die mehr als die Erzeugnisse des Sohnes eines der berühmtesten Komödienschreiber als um ihres künstlerischen Wertes willen interessieren, zeigen einen krampfhaft nach Originalität strebenden Künstler, der, was ihm die Natur an schöpferischer Phantasie versagt, durch die Eigenart einer durchaus unmalerischen Technik wettmachen möchte. Eine Technik, die durch dicken Farbenauftrag reliefmäßigen Eindruck der einzelnen Objekte zu erreichen sucht, die im übrigen, wo es sich nicht um an der Elephantiasis Picassoensis krankende Gestalten handelt, eine gute Beobachtungsgabe verraten.

Poglayen-Neuwall

DRESDEN

Die Gedächtnisausstellung August Macke in der »Fides« erweist, wie recht Franz Marc in seinem Nachruf hatte. Es brach tatsächlich eine der kühnen Kurven der deutschen künstlerischen Entwicklung ab. Schwer vorzustellen, was wäre, wenn Marc und Macke auch nur bis heute hätten wei-

Frans Masereel — Hafenkneipe

Aus der Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle, Mannheim

terarbeiten können. Manche Lücke im Gewebe der letzten Jahrzehnte würde sich schließen. Von den Gemälden ist vieles bekannt, von den sehr persönlichen Handzeichnungen und Aquarellen das meiste nicht. Vielleicht finden diese den Weg in eine breitere Öffentlichkeit, zusammen mit den Skizzenbüchern, die wirklich einer Wiedergabe wert wären.

Die Plastiken von Gerhard Marcks (Halle) bei »Kühl« sind aus den letzten drei Jahren, in denen Marcks den Weg von der harmonisierenden Kleinform zur charakterologisch differenzierenden Großform gegangen ist. Seine neuen Arbeiten haben alle das Aufgerissene des von innen Gestalteten und die Asymmetrie des dynamisch erregten Bildwerks. Er ist in jedem Material ein großer Könner und bleibt doch zum Glück mit einigen nur angedeuteten Chancen in der Reserve. Er verausgabt sich nie und erweckt stets neue Erwartungen. Die Gemälde von Ch. Crodel daneben wirken wie die Arbeiten eines geistesverwandten Freundes.

Grohmann

MANNHEIM

Die neue Ausstellung der Kunsthalle »Frans Masereel, Das gesammelte Werk« ist eine Leistung. Ihr Eindruck auf die zur Eröffnung von nah und fern herbeigeeilten Kunstfreunde war schlagend, überwältigend. Die Ursache für diese geradezu sensationelle Wirkung eines so stetigen, Velleitäten und Absonderlichkeiten abholden Künstlers, wie Masereel, lag nicht nur in der Überraschung für viele, den ihnen als Graphiker wohlvertrauten Künstler plötzlich mit einer bedeutenden Zahl gewichtiger Gemälde dominierend vor sich zu sehen, sie ergab sich noch mehr aus dem jähen Bewußtwerden der zentralen Stellung Masereels als Künstlerpersönlichkeit im öffentlichen Geist unsrer Tage, die gerade in der Gesamtschau sich kundgibt. Masereel ist Demokrat im tiefsten Sinne, das heißt, er attackiert die breite Front des Lebens im Typischen, Allgemeingültigen. Nie ist ihm das Predigertum und Bekennertum des Künstlers nur subjektiver Schrei, ein Aufdecken persönlicher innerer Nöte, nie ist ihm die Schilderung der Dinge aber auch nur lässiges Behagen des Nachgenießens. Er dringt in künstlerischer Verantwortlichkeit kämpfend in die Außenwelt und wird zum Volksredner seiner Überzeugung mit dem Bewußtsein, daß seine Stellungnahme wahr, öffentlich gültig und wichtig ist. Seit dem Kriegserlebnis ist seine Kunst verflochten mit dem Dienst an der Solidarität der Menschlichkeit. Ein Gang durch die Ausstellung vermittelt das befreiende Gefühl, wie hier der Mensch als Erscheinung der schmerzlichen Isolierung letztvergangener Jahrzehnte entrissen ist. Masereels Anschauung der Großstadt ist ein Abbild unseres gemeinsamen Schicksals. Die nüchterne Klarheit des künstlerischen Vortrags hat die eindringliche und verborgene Leidenschaftlichkeit des starken Menschen, des wunden freilich, aber des Überwinders. Ein Einwand vielleicht die neue Thematik der meisten Ölbilder: Fischerdorf und volkstümlich robuste Fischergestalten. Ist das nicht Resignation, Flucht aufs Land? Vielleicht, aber jedenfalls ohne

Petrus Christus Sammlung Colonel Friedsam Verkündigung
Aus der Leihausstellung frühflämischer Malerei bei Kleinbergers, New York / Zu dem Beitrag in Heft 22

Romantik und Ressentiment, ein weiterer Schritt zur Festigkeit mit doppeltem Stand: in Natur und All. Der kosmische Urgrund, in den graphischen Großstadtbildern erst scheu und nervös aufflakkernd, wird nun in ruhender Breite sichtbar, in der gedämpften Wucht der malerischen Mittel reif in die Landschaft getragen. — Der Katalog mit ausgezeichneter, knapper Einführung des Veranstalters, Dr. Hartlaub, enthält auch den Erstdruck des von H. C. von der Gabelenz, Leipzig, verfaßten Verzeichnisses der Holzschnittfolgen und illustrierten Bücher Masereels. E. Dürr

Ein neues Dokument der Masereelschen Holzschnittkunst erscheint soeben im Verlag von Kurt Wolff A. G., München, unter dem Titel »Landschaften und Stimmungen«. Hier hat man den ganzen Masereel in seiner besten Form und es sei deshalb gestattet, gerade auf dieses letzte Werk des Meisters nachdrücklichst hinzuweisen. B.

NEW YORK

Die ersten bedeutenden Ausstellungen der Saison sind der modernen französischen Malerei gewidmet, die sich hier eine beherrschende Stellung erworben hat, nachdem jahrlang Firmen wie Reinhardt Propaganda für sie gemacht haben. Es ist Mode geworden, einen Matisse, einen Picasso, einen Derain usw. zu besitzen, und die Preise für diese Künstler sind demgemäß gewaltig gestiegen. Beide französischen Ausstellungen, die bei de Hauke und die bei Reinhardt, führten glänzende Werke des Zöllners Rousseau, Derains, Vlamincks,

Joos van Cleve — Heilige Familie

Aus der Leihausstellung frühflämischer Malerei bei Kleinbergers, New York / Zu dem Beitrag in Heft 22

Braques und anderer führender Pariser Künstler vor. Bei Reinhardt imponierte vor allem ein Harlequin von Picasso, ein Werk gewaltiger Konzentration, das aus einer tiefen Melancholie geboren zu sein scheint. Eine dritte französische Ausstellung, die ganz Hervorragendes verspricht, wird in den Navhouse Galleries vorbereitet. Dort hat man die geschäftlich glänzende Idee gehabt, das hier ja so sehr in Blüte stehende Expertisenwesen für alte Meister auf die moderne französische Schule auszudehnen. Die Ausstellung wird aus Werken zusammengestellt, die ein französischer Kenner offiziell zeichnet und deren Bilder er als die besten und charakteristischsten der betreffenden Künstler, die zu erwerben waren, garantiert. So kann nun jeder ohne Furcht und Zagen sich die »wilden Bestien« ins Haus hängen. Wahrlich eine geniale Idee! F.

ROTTERDAM

Eine Ausstellung von Gemälden alter Meister hat die Firma D. A. Hoogendijk, Amsterdam, im »Rotterdamsche Kunstkring« veranstaltet. Der Hauptakzent der Ausstellung liegt auf den Gemälden der holländischen und flämischen Meister des 17. Jahrhunderts, die mit vielen interessanten Werken vertreten sind. Zu den bedeutendsten gehören eine Landschaft mit Kühen auf der Weide von Aelbert Cuyp, ein Bild, das früher in der Sammlung Cowper war, eine der sehr seltenen Landschaften des Claes Hals (monogrammiert), die an Frühwerke des Jacob van Ruisdael erinnert, eine signierte und 1641 datierte Bauernszene von Isaack van Ostade, eine Furt von Siberechts und ein Gesellschaftsstück von Dirk Hals. Die frühere Zeit der niederländischen Malerei ist durch eine schon mehrfach besprochene Madonna des Corne-

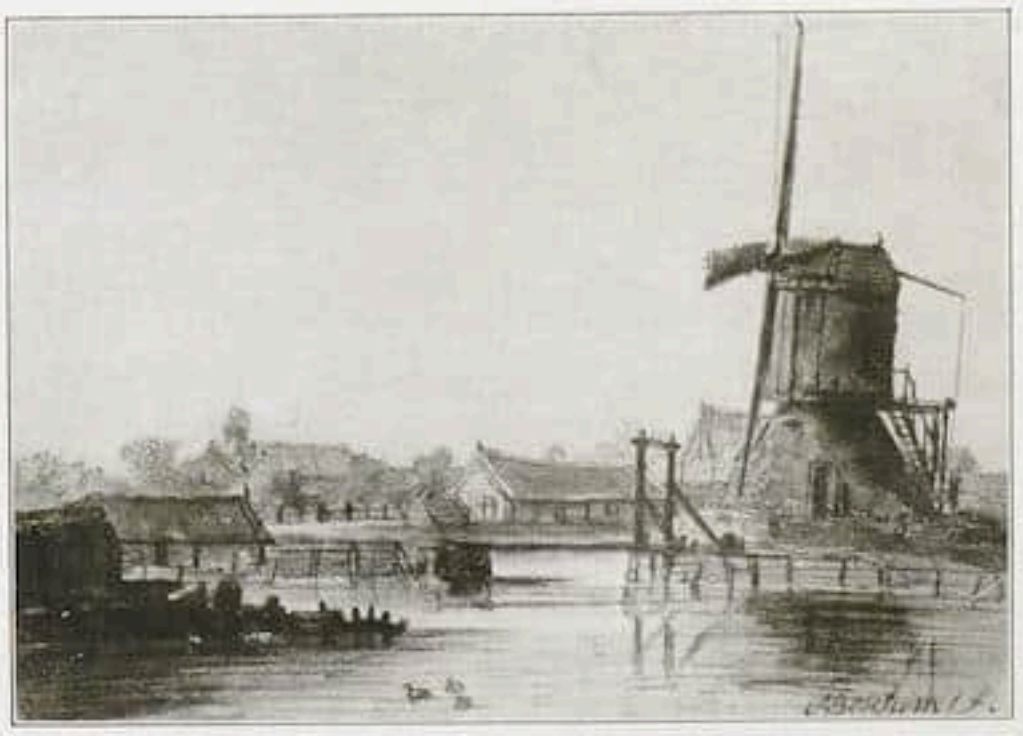
lis van Oostszanen und ein gewichtiges Männerbild von Jan van Scorel repräsentiert. Aus anderen Gebieten der Malerei zeigt die Ausstellung die ausgezeichnete thronende Madonna von Lorenzo Monaco aus der Sammlung Spiridon, eine frühe Madonna des Cima, zwei venezianische Veduten von Guardi und eine allegorische Darstellung von Fragonard. Einige Zeichnungen und Plastiken ergänzen sehr glücklich die nicht alltägliche Schau. h

ULM

Das Museum veranstaltet gegenwärtig, unterstützt von den Verlegern der Werke über Buchmalerei, eine Ausstellung von Nachbildungen frühmittelalterlicher Buchmalerei, die ein übersichtliches und klares Bild über die Entwicklung der irischen, angelsächsischen und fränkischen Schulen gibt, sodann der verschiedenen Gruppen der karolingischen Malerei und der Buchmalerei des 10. bis 12. Jahrhunderts. Die Ausstellung ist reich an farbigen photographischen Reproduktionen und übermittelt so ein einheitliches Bild der Entwicklung der früheren Buchkunst, wie es sonst selten geboten wird. m

DEUTSCHE PROPAGANDA IN AMERIKA

Dem Metropolitan Museum ist soeben ein Modell Nürnbergs aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, angefertigt von Hans Schleif-Berlin, als Gabe einer Vereinigung von »Freunden deutscher Kunst in New York« überreicht worden. Mr. Oswald G. Villard, Herausgeber des liberalen und deutschfreundlichen Wochenblattes »Nation«, hielt die Festrede und Direktor Eduard Robinson dankte für die bedeutsame Gabe, die auch dazu dienen werde, das Verhältnis zwischen den zwei Nationen wärmer zu gestalten. Die »Vereinigung« nun ist, wie Mr. Villard besonders betonte, keine eigentliche Organisation, sondern die Idee dieses Geschenkes stammt von dem ehemaligen Professor der deutschen Literatur an einer hiesigen Universität, Camillo von Klentze, der jetzt in München lebt. Auf seine Anregung hin tat sich eine Anzahl von Deutschen und Deutschamerikanern in New York zusammen, und so kam es zu dieser sicher recht wertvollen »beau geste«. Baut doch z. B. Frankreich, das in bewunderungswürdiger Weise Kulturpropaganda hier und anderswo treibt, jetzt einen großartigen »Wolkenkratzer« in bester Lage als französisches Kulturzentrum, und Italien eröffnete hier vor einiger Zeit eine casa italiana. Deutschland aber, resp. die Deutschen hier tun nichts. Soll es immer so bleiben? Vor einiger Zeit wurde ein Versuch gemacht, eine bedeutende deutsche Ausstellung mit Leihgaben aus deutschen Museen zu arrangieren. Auf Wunsch arbeitete ich für das hiesige deutsche Konsulat ein Exposé über eine solche Ausstellung aus. Seitdem herrscht tiefstes Schweigen, und der ganze schöne Plan ist wohl wieder aufgegeben worden. Man scheint sich auf allerlei Propaganda durch nicht gerade billige Inserate für deutsche Kurorte, alte Städte wie eben Nürnberg und ähnliches beschränken zu wollen, die eine Anzahl von amerikanischen Reisenden nach Deutschland locken und so einiges Geld ins Land bringen mag, was aber nie ein »Deutsches Zentrum« in Amerika ersetzen kann. Selbst die Gabe des Nürnberger Modells, die mit »Kunst« doch eigentlich herzlich wenig zu tun hat, gehört meines Erachtens in das Gebiet der Reisepropaganda und mag für Nürnberg ganz gute Dienste tun. Aber wo bleibt die ganze deutsche Sache, die deutsche Kunst, die deutsche Kultur? F.



A. van Boresom — Aquarell (20,5 : 28,5 cm)

Aus der Sammlung Dr. Otto (vgl. Seite 690)

KUNST-LITERATUR

JULIUS MEIER-GRAEFE: COROT. Mit 153 Tafeln in Lichtdruck. In den Verlagen Bruno Cassirer und Klinkhardt & Biermann. 1930. In Halbpergament 100 RM.

In der ersten Ausgabe seiner »Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst«, die vor einem Vierteljahrhundert ans Licht der Welt trat und mehr Revolution als Evolution bedeutete, hatte Meier-Graefe Corot ausgelassen. Einigermaßen mit Recht. Anderes schien damals wichtiger und war auch wichtiger. Den Mann, der Nymphen unter Frankreichs Silberpappeln tanzen ließ und von dem Zola gesagt hatte, wenn er bloß seine Landschaften mit Courbetschen Bäuerinnen bevölkern wollte, würde er ihn »kollossal lieben«, konnte man, ebenso wie den gleichfalls vergessenen Courbet, leicht bei Gelegenheit nachholen. Meier-Graefe holte die beiden im Jahre 1905 in einem schönen, nicht sehr dicken Bande nach und kam, da dieser Moderne die alten Meister auch so anzusehen pflegt, als wären sie noch gar nicht tot, dabei für Corot auf die Entwicklungslinie Jan Vermeer und Chardin, die noch keiner gesehen hatte. Dann holte er im Jahre 1913 Corot abermals nach in einem etwas dickeren Buch, Corot allein, auf dessen Innentitel steht: »Endgültige Ausgabe«. Aber die Tatsache, daß der Père Corot nicht nur die silbernen Nymphen gemalt hatte, sondern noch ganz andere Dinge, von Anfang an und dann eigentlich immer wieder, ließ Meier-Graefe nicht zur Ruhe kommen, und so schrieb er nun ein wirklich großes Buch über ihn, so groß wie das Buch über Delacroix und ebenso schön wie dies oder, da er ja immer von neuem auf dem Aufbruch ist und scheinbar ganz von vorne anfängt, noch schöner.

Sieht man die 153 gut gedruckten Lichtdrucktafeln an, die den Bildteil ausmachen, so wünscht man sich, diese 153 Gemälde, nur diese, hingen einmal in einer Ausstellung zusammen. Denn das ist ein ganz neuer Corot, einer, den man kaum kennt, an den man nicht denkt, wenn von Corot so allgemein hin die Rede ist. Eine Reihe der berühmtesten Werke fehlt. Jene tanzenden Nymphen kommen kaum vor, Souvenir d'Italie und Castel Gandolfo und alles, was Chauchard dem Louvre schenkte, wird kaum erwähnt. Die kleinen in Italien gemalten Landschaften dagegen, bisher als schönes Nebenwerk oder Vorbereitung angesehen, und die Figurenbilder, die Corot selbst, der sich als Landschafter fühlte, nie in den »Salon« schickte und die bisher als schönes Sondergebiet gelieht wurden, machen den Hauptbestandteil aus, und von dem kleinen Bild in Dublin, dem Brunnen auf dem Monte Pincio, ist seitenlang die Rede. Eine Umwertung aller Werte ist, nicht nur mit hinreißender Beredsamkeit und dichterischen Beschreibungen, sondern mit ganz tief begründeter Überzeugung vorgenommen. Aber das Buch ist damit nicht etwa ein Gegenstück zum »Jungen Menzel« geworden, in dem es ja auch um die Entdeckung der anderen Seite ging, wo nur der junge Menzel als ein großer Künstler und der alte Menzel (der doch aber das »Ballsouper« gemalt hat), als ein mittelmäßiger Maler hingestellt wurde. Sondern Corots scheinbare Einfachheit wird als eine sehr verwickelte Einfachheit erkannt. Die zwei Seelen in seiner Brust lebten bis zum Tode des Künstlers nebeneinander und gegeneinander weiter. Immer, auch auf dem Gebiet der Figurenmalerei, die Corot nur für sich und ein paar Freunde trieb, steht Gleichgültiges neben Herrlichstem, Sorglosigkeit des Schaffens neben fanatischem Ringen des Schöpferischen, Selbstwiederholung neben der unerhörtesten Einmaligkeit des Wurfs. Meier-Graefe hat, wahrscheinlich endgültig, den großen, den schöpferischen Corot geschildert und seine Figur, von allen Schlacken und allen Zufälligkeiten befreit, wie in Bronze gegossen vor uns aufgerichtet. So, daß man dem Verfasser, was man früher nicht immer im ersten Augenblick konnte, auch bei der Verneinung zustimmt; weil man Größeres gewonnen als verloren hat. Ohne Opfer geht es nie.

»Wir kommen ihm am nächsten, wenn wir ihn uns als einen Gesandten denken, dem sein Land kleine und große Geschäfte auftrug, wie das auch mit den richtigen Botschaftern geschieht. Die kleinen Geschäfte vergißt man, die großen werden Geschichte. Corot vollzog beide mit der gleichen Gefälligkeit. Es ist nicht seine Schuld, wenn man immer noch die kleinen aufhebt, weil sie zufällig große Rahmen haben. Wenn nach einem Manko des Intellekts gesucht werden muß, fällt es dem Überlebenden zur Last. An uns ist es, der Wahllosigkeit zu steuern, damit die Botschaft nicht verloren gehe.«

Schöner und gerechter kann man es nicht sagen.

Die Linie der Entwicklung wurde reicher und verzweigter. Nicht nur mehr der Delfter und Chardin stehen darin. Corots Platz ist vielmehr in die Mitte der Malerei gerückt, nachdem man ihn erst einmal aus dem Walde von Fontainebleau und der École de Barbizon herausgeholt hatte. Unterirdische Tradition verbindet ihn mit Hubert Robert, Jacques Louis David steht ihm, in seinen Anfängen, nahe, so, wie er der scheinbar, tatsächlich nur scheinbar eklektischen Kunst Corregios durch Artverwandtschaft seiner Frauengestalten viel näher steht, als ihr dessen Epigone Proudhon je nahe stand.

Dann befindet er sich plötzlich sowohl Ingres wie Delacroix unmittelbar gegenüber. Auf naivste Weise enthält er von beiden Elementen etwas. Und im ganzen angesehen, ganz frei, aber ganz in der Tiefe verband er mit vollkommen unverdorbe-

ner Seele Rembrandtsches sogar mit Raffaelischem. Die »Femme à la Perle«, deren Perle aber, wie man bisher immer glaubte, vielleicht gar keine Perle ist, sondern ein Blättchen aus einem Laubkranz, kann man als Huldigung an Raffaels »Donna Velata« auffassen, und die geheimnisvolle Frau im Oval sieht einen an wie Hendrickje. Und das alles stammt aus denselben Jahren, in denen er den Hafen von La Rochelle malt, bewegt wie Jongkind und blau wie Claude Monet. Er mochte die Impressionisten nicht leiden, er hat sie so verkannt, wie er sich selber zeitlebens verkannte. Die Dame in Blau aber ist von dem Geschlecht Renoirscher Frauen. Kurz, Corot steht plötzlich in der kleinen Reihe der ganz großen Meister. So hat das keiner vorher gewußt.

Meier-Graefe behauptet nicht nur, er belegt, mit kunsthistorischer Methode. Nur, daß ihm die Methode, die er beherrscht (wer das Marées-Werk geschrieben hat, kann jede Methode), wie es immer sein sollte, nur Mittel zum Zweck bedeutet. Entscheidender ist für ihn das Anschaulichmachen der wesentlichen Dinge, seine Art, Bilder zu beschreiben, so, daß man, wenn man glaubt, von dem koloristischen Verhältnis einer rostbraunen Wand zu einem staubigen Sandgelb eines Weges zu lesen, plötzlich merkt, wie es eigentlich um geschichteten Bildraum und Jan Vermeer van Delft geht. Die Gabe des Verwandelnkönnens, die der Künstler besitzt, eignet auch dem Schriftsteller Meier-Graefe, der ja ein Künstler ist.

»Carolus Duran meinte einmal, Corot sei keine Malerei, sondern eigentlich nur Licht. Wer weiß, ob der gnadenspendende Pompier, dem die Nachfolger Corots mißfielen, ausschließlich seiner Bewunderung, nicht auch eine kleine Reserve ausdrücken wollte? Licht ist Claude Lorrain, Licht ist Turner, Licht ist Rembrandt und Monet, Licht kann Zeitvertreib für Maniaks sein. Licht als Gegenstand und Zweck der Übung ist Literatur und Gelegenheit, sich um die Malerei zu drücken. Corot benutzte das Licht zur Klärung der Regung, zum Bau. Licht war der Mörtel seiner Lyrik. Er holte es aus der Natur, von wo wir alles holen und kam mit ihm zu Daphnis und Chloë. Mitten im Bilde von Genzano kniet ein Junge und blinzelt uns an, neben einer Campagna-Ziege, die ihn anguckt. Das Detail könnte genrehaft sein, wenn man es nicht brauchte, um sich von dem heißen Terrain zu erholen. Das dunkle Braun auf dem gelben Sande bringt das Smaragd des Gebüsches zum Klang ...« Und so weiter. Aus solchen Details besteht das Buch, dieses Meisterwerk feuriger Wissenschaft.

Die beiden Verleger haben ihm mit Sinn für Würde ein sehr schönes, innerlich kostbares, aber gar nicht prunkvolles Gewand gegeben.

Emil Waldmann

G. BIERMANN: O. KOKOSCHKA / P. F. SCHMIDT: E. NOLDE / D. HENRY: JUAN GRIS / M. OSBORN: G. MATHEY. (Bd. 52 bis 55 der Sammlung »Junge Kunst«.) Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig 1929.

Fortsetzung dieser bewährten, monographisch mit knappen Texten einführenden Serie. Wiederum gute Abbildungswahl. Jeweils eine Farbtafel deutet die Koloristik der Meister an. Bis auf den Band über Mathey, der über virtuosen Eklektizismus nicht hinausreicht, bedeutsame Erscheinungen heutiger Malerei behandelnd. Voran Biermann, der treffend, dennoch vorsichtig die oszillierende und doch entschlossene Wesensart Kokoschkas einkreist, gute Fixierungen auch über die Entwicklung Kokoschkas gebend. Dieser Band von besonderem Reize, auch weil ihm ausnahmsweise zwei Farbtafeln (von großer Gegensätzlichkeit) gegeben wurden und ein dramatisches Fragment Kokoschkas zum Abdruck kommt.

Auch Nolde kommt (nach einer guten Einführung von P. F. Schmidt) selbst zu Worte, mit sehr bezeichnenden Briefstellen, die den Ernst seiner Produktionsweise erhärten. Dem Bändchen über José Gonzales, genannt Juan Gris, ist eine kurze sachliche Biographie beigegeben und ein ausführliches Literaturverzeichnis. Eine andersartige Behandlung, die sich insofern rechtfertigt, als Gris' junges Leben bereits abgeschlossen vor uns liegt. Er starb bekanntlich 1927, während die anderen Maler noch sämtlich produzieren. — Die Bändchen der Sammlung bleiben anregende Einführung ins Wesen ihrer Meister und sollten allen Ausstellungen dieser Maler als Katalogbegleitung beiliegen.

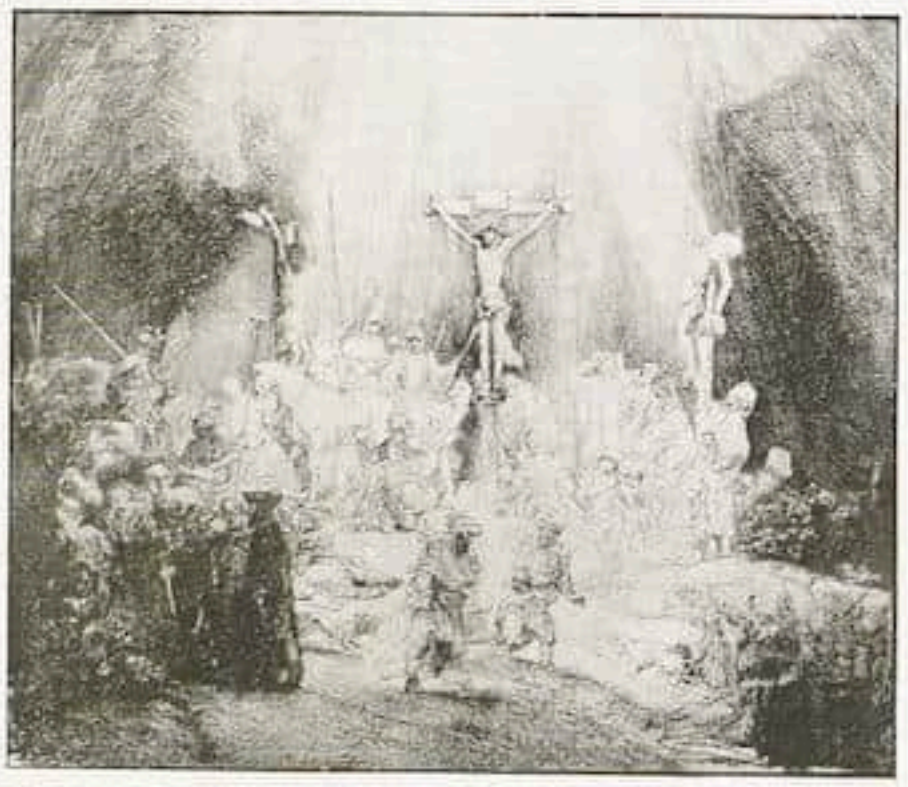
Roh

W. UHDE: PICASSO ET LA TRADITION FRANÇAISE. Edition des quattre Chemins. Paris 1928.

Uhde fühlt stärker als seine deutsche Abkunft seine tiefe Verwachsenheit mit Frankreich und der Pariser Kultur. Außer zu Klee findet er kein Verhältnis zu den modernen deutschen Künstlern, so geistreich er die Kunst des von ihm entdeckten Rousseau, der Picasso, Vlaminck, Matisse, Derain und anderer französischer Maler und der Ausländer Chagall und Pascin nachempfindend beschreibt. Seine sinnlichen Eindrücke sind echt. Aber seine begrifflichen Deduktionen haben etwas Künstliches. So ist seine Auffassung von horizontalen und vertikalen Kunsttendenzen nicht stichhaltig.

Merkwürdig ist das Persönliche, die Skepsis, die diesen international verankerten, in künstlerischer Atmosphäre atmenden Menschen nach den Enttäuschungen des Krieges befallen hat: Zweifel an der Wirklichkeit seiner eigenen Gefühlswelt und an der heutigen Kulturgemeinschaft, an der Welt der Humanität.

Sascha Schwabacher



Rembrandt — Die drei Kreuze
Auktionspreis: 70 000 M.

SAMMLER UND MARKT

DIE NOVEMBER-VERSTEIGERUNGEN BEI BOERNER

I.

Hauptpreise und Hauptkäufer der Boernerschen Auktion vom 5. bis 7. November sind wohl allen Lesern durch die Tagespresse bekannt geworden. Eine ausführliche Liste der wichtigeren Preise bringt die Beilage des Cicerone. Doch die wenigen Namen und die vielen Zahlen können denen, die nicht der Versteigerung beizuwohnen Gelegenheit hatten, das Fazit der Auktion nur unvollkommen vermitteln. Die »Spitzenpreise« sind gewiß ein beredtes Zeugnis dafür, daß man, trotz schwierigster wirtschaftlicher Verhältnisse in aller Welt, noch in gewissen, freilich bestsituierten Kreisen willig für eine unrepräsentative Kunst, wie es die alte Graphik nun einmal ist, gutes Geld ausgibt. Ohne Zweifel geschah dies jenseits von Spekulation und Snobismus: denn einesteils blieben gerade wichtige Käufer anonym, andernteils sind die höchsten Preise derartig hochgeschraubte Liebhaberpreise, daß man beim Erwerb nicht an ein irgendwie aussichtsreiches Veräußerungsgeschäft denken könnte.

Wie stand es nun um die allgemeine Stimmung bei der Auktion? Wie stark war die Beteiligung der deutschen Sammler und Museen? Wie verhielt sich das Preisniveau für »gute Mittelware«? Solche und ähnliche Fragen drängen sich wohl vielen von denen auf, die die Preislisten der Versteigerungen zur Hand nehmen ...

II.

Die Kupferstich-Versteigerung.

Zu dem gewohnten Kreis der internationalen Händler — wie meistens im Herbst, ohne die Amerikaner — und der deutschen Museumsleiter, — die freilich im Herbst auch nur in geringerer Anzahl anwesend zu sein pflegen, da die kärglichen Budgets ihrer Sammlungen vielfach schon aufgezehrt sind, — gesellte sich noch ein kleiner Kreis deutscher Liebhaber und Antiquare.

Das Berliner Kabinett gelangte in den Besitz der seltenen Tancrède-Illustrationen des Gabriel de Saint-Aubin, von denen nur ganz wenige unzerschnittene Exemplare nachweisbar sind. Das Dresdener Kabinett beteiligte sich quantitav in den verschiedenen Abteilungen am lebhaftesten, Nürnberg ein wenig, ab und zu auch die Leipziger Graphische Sammlung sowie bei den Opitzschen »Messeszenen« das Leipziger Stadtgeschichtliche Museum.

Der Hubertus von Dürer, in der Druckqualität den schönsten Museumsexemplaren ebenbürtig, wanderte nach Süddeutschland in Privatbesitz. Auch beide Exemplare der Melancholie sowie eine Anzahl der schönsten Dürer-Holzschnitte gelangten in deutsche Privatsammlungen. Das einwandfreie Exemplar von Rembrandts Triumph des Mardochäus war für einen Dresdner Sammler bei seinem nur wenig über der Hälfte der Taxe liegenden Zuschlagspreis geradezu ein »Fund«. In die besseren Schongauer teilten sich ein durch die Auktionsfirma vertretener deutscher Privatsammler und ein Schweizer Herr — leider fehlten in der Serie die beiden herrlichen Madonnen (Nummern 681, 682 des Katalogs), die bei der Vorbesichtigung bereits auf unrechtmäßige Weise ihren »Liebhaber« gefunden hatten.

Der bekannte Amsterdamer Sammler Dr. Bierens de Haan kaufte in altgewohnter Weise zahlreiche Raritäten altniederländischer Meister, zum Teil im Wettstreit mit dem Dresdener Kabinett oder dem Beauftragten eines zweiten holländischen Sammlers, zum Teil gegen die Gebote eines belgischen Händlers. In guten Qualitäten sind die relativ wohlfeilen niederländischen Kleinmeister noch im-

mer gesucht, während etwas geringere Abdrucke davon weit schwieriger verkäuflich sind als mittelgute deutsche Kleinmeister.

Die Auktionsfirma hatte einige hohe Aufträge in der Hand, so daß z. B. jener sensationelle Zuschlag des frühen Abdrucks der »Drei Kreuze« von Rembrandt, die erst von einem Schweizer Sammler, dann von einem Wiener Händler gegengeboten wurden, zu verschiedenartigen Vermutungen über den mutmaßlichen Käufer Anlaß gab. Auch die drei Hauptblätter des 15. Jahrhunderts — vom Meister E. S., Israhel van Meckenem und Mair von Landshut — wurden in unbekanntem Auftrag ersteigert.

Gegenüber der letzten Frühjahrsauktion ergab sich kaum eine merkbare Verschiebung der Preislage für die erstklassigen Objekte. Bei kleineren Werten in bester Qualität spürte der Kundige hier und da das Fehlen der amerikanischen Interessenten. So waren z. B. im Mai zwei kleine Landschaftsblättchen von Buytewech für 700 bzw. 500 RM. nach Amerika gegangen, während diesmal ganz entsprechende Radierungen zwischen 180 und 340 RM. zu haben waren. Im Frühjahr zahlte Sessler-Philadelphia für zwei brillante Frühdrucke Ostade's 2000 RM. und 2600 RM.; jetzt blieb der sehr selten gewordene Ätzdruck der »Familie« von Ostade mit 1300 RM. sogar etwas unter der Taxe. Trotzdem können solche und ähnliche Blätter nicht »billig« genannt werden, denn das Käuferpublikum der Boerner-Auktionen ist über das Preisniveau im allgemeinen bestens unterrichtet, und kleine Zufälligkeiten der Versteigerung bestimmen zwar immer wieder den einzelnen Preis, erlauben aber nur im Wiederholungsfalle Rückschlüsse auf den Gang der Auktion.

Wieviel Interesse für Serien auch kleinerer Werte vorhanden war, bewies der überaus flotte Verkauf der altitalienischen Graphik (Nrn. 384 ff.), die fast restlos an die Anwesenden fiel, der Chardin-Serie, der Unterabteilungen »Lithographien« und »Originalradierungen« und ganz besonders der schönen Folge farbiger »Städteansichten«, deren erste Nummer gleich das Dreieinhalbfache der Taxe brachte.

III.

Die Handzeichnungssammlung Dr. Curt Otto.

Die auf Seite 686 abgebildete »Windmühle am Wasser« des Boresom kaufte Dr. Otto vor drei Jahren auf der Amsterdamer Auktion Robiano für nicht ganz 800 holländische Gulden. Im Wettstreit zweier Händler erzielte sie jetzt bei Boerner 2800 RM.! Diese Höherbewertung ist für die Mehrzahl der Blätter der Otto-Sammlung charakteristisch, da diese an ungewöhnlich feinen Qualitäten der zweiten, ja drittklassigen niederländischen Meister reich war, wie sie entsprechend auch bei Gemälden in den letzten Jahren auffallend hohe Preise erzielten. Zum Teil mag dies darauf zurückzuführen sein, daß sie seltener geworden sind, zum Teil ist es die Folge der zahlreichen neueren wissenschaftlichen Arbeiten über diese Meister und Werke. Weitere sehr sprechende Belege hierfür waren u. a. folgende Preisbildungen: Als vor rund zwanzig Jahren Dr. Otto zu sammeln begann, kaufte er für 32 RM. im Dresdener Kunsthandel jene prachtvolle farbige Verhaecht-Zeichnung — damals als Arbeit Mompers angesehen —, die jetzt für 1800 RM. zufällig gerade vom Dresdener Kabinett erworben wurde! Ein 1917 in Berlin für 360 RM. erstandener feiner W. van de Velde erzielte heute 1700 RM. Einen guten Doomer, den Dr. Otto vor vier Jahren für ca. 800 RM. aus London mitbrachte, kaufte jetzt Colnaghi für 1200 RM. zurück.

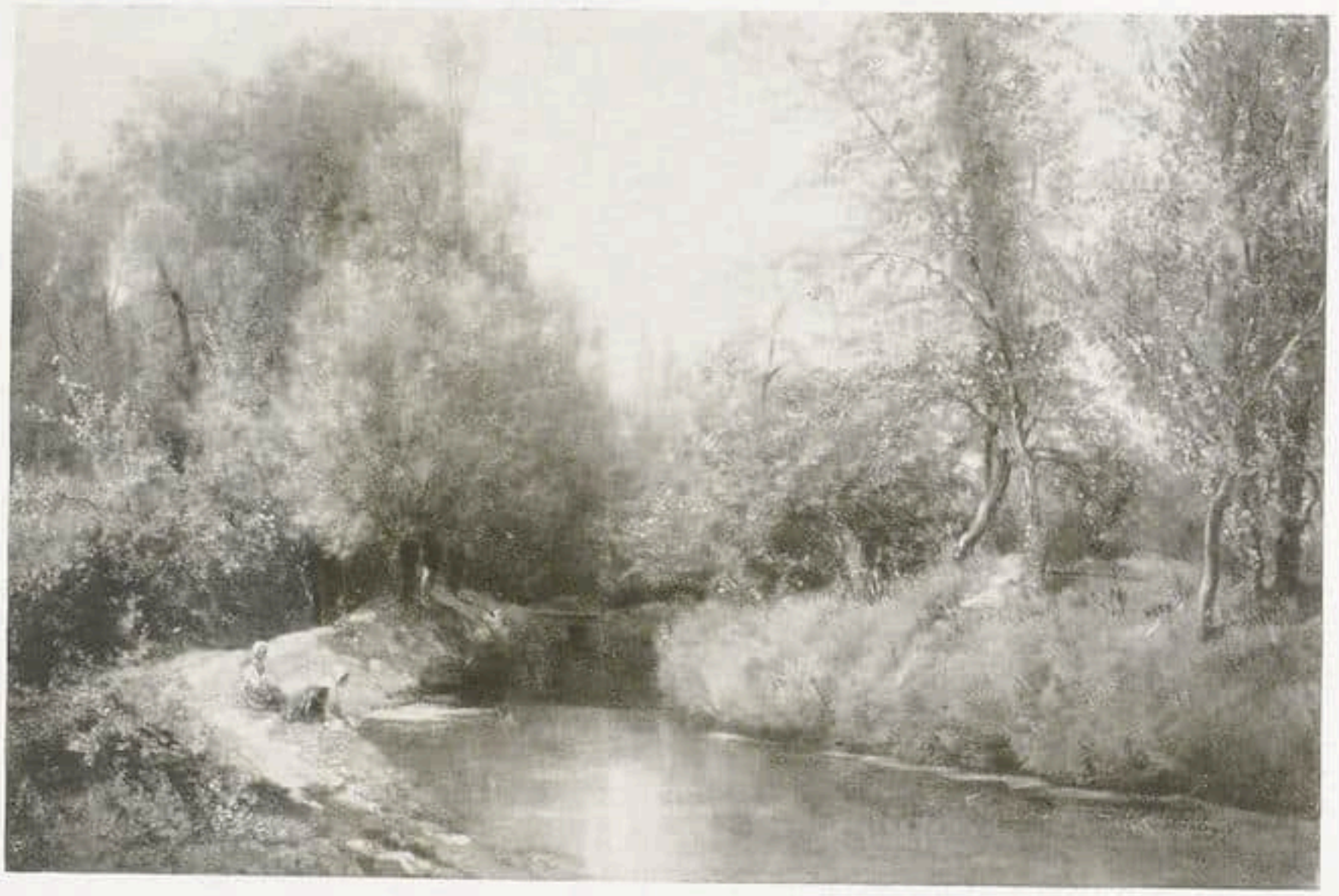
Dagegen erzeugten große Namen ohne besondere Qualität oder bei mangelhafter Erhaltung oder bei einer gewissen Unsicherheit der Zuschreibung so gut wie keine Nachfrage: Der von verschiedenen Seiten angezweifelte »Rembrandt« der Otto-Sammlung brachte nur 1100 RM.; auf das unfrische Skizzenblatt des »Rubens« wurde trotz guter Provenienzen überhaupt nicht geboten. Dasselbe Schicksal hatten die beiden »Ruisdael«-Zeichnungen (aus der alten Esdaile-Sammlung), die der Sammler für zusammen etwa zweieinhalbtausend RM. im Amsterdamer Handel erworben hatte und die jetzt mit 800 RM. vergeblich ausgeboten wurden.

Den höchsten Preis der Handzeichnungsauktion erzielte mit Recht der herrliche große Cuyp Dr. Ottos, bei dem sich höchste Qualität mit vorzüglich frischer Erhaltung paarte. Hatte vor drei Jahren der Zuschlagspreis von 5100 Gulden für dieses Blatt allgemein Verwunderung erregt, so erschien im Rahmen der Otto-Versteigerung die Bewertung mit 9200 RM. (inkl. Aufgeld) zwar gegenüber der vorsichtigen »Taxe« der Auktionsfirma hoch, aber anderen Auktionspreisen gegenüber durchaus angemessen. Dr. Hofstede de Groot war der glückliche Ersteher; ein Händler war der Gegenbieter.

Diese wenigen ausgewählten Beispiele dürften die Situation genügend charakterisieren. Die Otto-Sammlung ist eine prachtvolle Bestätigung dafür, daß Echtes und wirklich Gutes nie zu teuer ist. Gerade in Deutschland, wo auch wohlhabende Sammler zur Zeit in ihren Mitteln mehr oder weniger beschränkt sind, sollten sich dies alle Kunstliebhaber stets zu Herzen nehmen!

IV.

Der Gesamtumsatz beider Auktionen näherte sich der Dreiviertel Million. Dies ist um so bemerkenswerter, als es immer heißt, es gäbe für den Graphikmarkt kein »Material« an älteren Meistern mehr, und als dieser Umsatz ohne persönliche Anwesenheit preisbestimmender amerikanischer Käufer und zu Zeiten einer allgemeinen wirtschaftlichen Krise erzielt wurde. E. Tdt.



Charles-François Daubigny Le rue de Valmondois

Aus der Versteigerung der Sammlung von Oelbermann am 11. Dezember durch Matth. Lempertz, Köln

BERLIN

Das Internationale Kunst- und Auktionshaus G. m. b. H. kündigt für den 9. und 10. Dezember die Versteigerung von Gemälden des 16. bis 19. Jahrhunderts, antiken Möbeln, Perserteppichen sowie europäischem und ostasiatischem Kunstgewerbe an.

Den Grundstock für die Gemälde alter Meister bildet die Sammlung »Hauptmann Geiger, Neu-Ulm«. Diese enthält eine große Altartafel mit der Geißelung Christi aus dem Kloster Elwangen und die beiden biblischen Szenen aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, die durch das Wappen einem Biebracher Meister zuzuschreiben sind. Dazu einige Gemälde des 18. Jahrhunderts.

Ein Hauptwerk dieses Sammlung ist das neu entdeckte Porträt Lessings von dem Nürnberger Maler Johann Eberhard Ihle, signiert und datiert: 1760, ferner seien ein kleiner Blechen mit der Ansicht einer märkischen Landschaft, ein typischer Munkaczy und Gemälde der Münchner und Düsseldorfer Schule genannt.

Das ostasiatische Kunstgewerbe umfaßt Keramik, Bronzen, Holz- und Steinplastiken von der Wei-Dynastie bis zur Tao-kuong-Zeit. g

KÖLN

Die bekannte Gemäldegalerie der verstorbenen Frau Laura von Oelbermann, Köln, wird am 11. Dezember bei Lempertz versteigert. Die Bestände dieser Galerie, die in den achtziger und neunziger Jahren angelegt wurde, waren auf verschiedenen Ausstellungen der letzten Jahrzehnte zu sehen. Frau Laura von Oelbermann starb Mitte dieses Jahres und hinterließ ihr ganzes Vermögen, einschließlich ihrer Gemäldesammlung, karitativen Stiftungen.

Das bedeutendste Bild ist wohl Böcklins großes Gemälde »Die Lebensinsel«. Danach die Franzosen in erster Linie eine herrliche Landschaft von Corot, ferner ein smaragdgrüner Waldkanal von Daubigny und zwei Landschaften von Diaz. Bedeutend ferner die Abendlandschaft von Théodore Rousseau. Von Rosa Bonheur ist vertreten ein »Pflügendes Pferdegespann« in der Sammlung, von Josef Israels »Krabbenfischer vor einer Dünenlandschaft«.

An deutscher Malerei sind neben dem oben erwähnten Böcklin noch zu nennen: Hans Thoma »Schwarzwaldlandschaft«, Ludwig Knaus »Unter ritterlichem Schutz«, Paul Meyerheim »Die beiden Freunde«, F. A. von Kaulbach »Zwei Kinder«, Franz von Stuck »Tilla Durieux als Circe«, Max Liebermann »Reiter in den Dünen«, H. von Zügel »Heimkehrendes Gespann«, Franz von Defregger »Ein Ball auf der Alm« (von 1872) und Benjamin Vautier »Schwarzer Peter« (von 1882). Außer diesen sind unter den zeitgenössischen Düsseldorfer Malern u. a. vertreten: Oswald Achenbach und sein Bruder Andreas, Richard Burnier, Georg Oeder, Ludwig Hugo Becker.

Das Vorwort zum reich illustrierten Katalog schrieb Dr. Ernst Buchner. G.

Brüssel, erstes Drittel 16. Jahrh. Triumph der Liebe. Wandteppich
Versteigerung der Sammlung Kommerzienrat Held am 5. Dezember durch Cassirer-Helbing, Berlin

MÜNCHEN

Am 10. Dezember 1929 gelangen Ölgemälde moderner Meister vom Ende des 18. Jahrhunderts bis in unsere Tage, darunter aus einem Nachlaß des Prinzen von Hohenleuben, ferner aus rheinischem und norddeutschem Besitze, zur Versteigerung. Vorwiegend ist die Deutsche und Münchner Schule vertreten. Genannt seien Werke von Andreas und Oswald Achenbach, von Hermann Baisch: »Motiv aus dem Isartal«, A. Braith: »Ruhende Jungrinder«, H. Bürkel, H. Burnier, J. V. Cissarz: »Aus Beethovens 7. Symphonie«, J. Benjamin Constant: »Junger Spanier«, F. von Defregger: »Liebesbrief und Zithervortrag«, C. F. Deiker: »Zwei Jagdbilder«, W. von Diez: »Nach der Arbeit«, J. J. Dorner: »Wasserfall«, A. Feuerbach: »Die Versuchung des Hl. Antonius« — »Badende Mädchen« und Bildnis der Prof. O. Walker, Max Gaisser, E. von Gebhardt: »Christi Einzug in Jerusalem«, Th. Gericault: »Die Verfolgung«, E. von Grützner: »Falstaff« und »Im Monat Mai«, Ernst Hildebrand, J. Israel: »Die Wäscherinnen« und »Fischkutter«, F. A. von Kaulbach, W. von Kaulbach, Albert von Keller: »Sitzende Dame« aus 1876, Christian Kröner: »Hirschjagd«, L. Knaus: »Savoyarde«, W. Kuhnert: »Bildnis eines Löwen«, F. von Lenbach, A. Lier, Carl Ludwig, J. A. Moelk, Petrus Marius Molyn, Munkacsy, Carl Rottmann: »Griechische Landschaft«, E. Schleich, Chr. Schuch: »Der Hintersee« und eine gemeinsame Arbeit von Schuch und Trübner: »Sitzender Mönch«, weiter Arbeiten von C. Spitzweg: »Landschaft mit See« und »Dämmerung«, Hans Thoma, B. Vautier, J. Wopfner und L. von Zumbisch. Wie man sieht, eine fast hundertprozentige Sammlung Münchener Malerei des 19. Jahrhunderts. g

Am 17. Dezember und folgende Tage findet bei Hugo Helbing eine Versteigerung von altem Kunstgewerbe, Skulpturen und Gemälden alter Meister statt, deren Beiträge sich in der Hauptsache aus fürstlichem Besitz und deutschem und österreichischem Privatbesitz zusammensetzen. Der Katalog verzeichnet zuerst Steinzeugkrüge aus dem Rheinland und dem Westerwald und in- und ausländische Fayencen. Unter dem Porzellan überwiegt die Meißner Manufaktur mit guten Figuren und Geschirr, ergänzt durch interessante Hausmalerarbeiten und Erzeugnisse anderer deutscher und ausländischer Fabriken. Besondere Beachtung verdienen die Gläser, vorzüglich z. B. die Gefäße mit Schwarzlotmalerei, die böhmischen Zwischengoldgläser, die Nürnberger, Potsdamer, böhmischen und schlesischen Erzeugnisse mit Schnittdekor, auch ein früher Mildnerbecher ist vorhanden. Italienische Renaissancemöbel von ausgezeichneter Erhaltung, Silbergeräte, Messingschüsseln, Zinngeräte, alte Orientteppiche, ein flämischer Wandteppich, Brüssel, um 1600, seien noch hervorgehoben. Die Abteilung der Gemälde enthält u. a.

einige Antwerpener Manieristen um 1510/20, eine katalonische Darbietung im Tempel um 1500, fünf oberdeutsche spätgotische Altarflügel mit stehenden Heiligenfiguren, meist bezeichnete Werke von Huchtenberg, Huysum, Ochterveld, Tischbein, Verkolje, Verschuring, Werff und Januarius Zick. Die spätgotische Plastik umfaßt Figuren, die im Rheinland, Süddeutschland und Österreich entstanden sind, besonders interessiert eine Maria mit Engeln und eine trauernde Maria, die dem »Donaustil« angehören. Eine Sammlung von Handzeichnungen, die Namen wie Cambiaso, Canale, Carlone, Roos, Maes und Vernet enthält und eine Reihe von Stichen und farbigen Aquatitablättern bilden den Schluß. Der Katalog hat 14 Tafeln. r

VERSTEIGERUNG DER SAMMLUNG VIEWEG

Die Braunschweiger Sammlung Vieweg, deren Gemälde alter Meister, vorwiegend italienische und niederländische Primitive und niederländische Künstler des 17. Jahrhunderts, und altes Kunstgewerbe durch gelegentliche Publikationen bekanntgeworden sind, wird durch Lepke, Berlin, im Frühjahr versteigert werden. h

Nicolaus Maes Bildnis einer jungen Dame als Diana
Versteigerung der Sammlung Alexander Tritsch am 5. Dezember durch Cassirer-Helbing, Berlin

AUKTION KAULBACH

Am 29./30. Oktober fand in München die Versteigerung der Sammlung Fritz Aug. v. Kaulbach statt. Eine lebhafte Beteiligung gestaltete den Verlauf der zwei Tage währenden Auktion, die unter persönlicher Leitung von Geheimrat Helbing stattfand, außerordentlich anregend. Im folgenden seien einige Ergebnisse aufgezählt. Von den Zinnarbeiten wurde die Kanne aus dem 16. Jahrhundert (Nr. 43) mit 2000 RM., die große Schleifkanne vom Anfang des 17. Jahrhunderts (Nr. 33) mit 1550 RM., das Taufbecken von 1727 (Nr. 42) mit 1000 RM., das größere Wittenberger Taufbecken von 1722 (Nr. 58) mit 1250 RM. bezahlt. Von den übrigen Arbeiten in unedlen Metallen ging das gotische Trinkhorn (Büffelhorn mit vergoldeter Kupfermontierung (Nr. 81) um 7800 RM. in amerikanischen Privatbesitz über, den höchsten Preis des Vormittags erzielte der Himmelsglobus des Isaak Harbrecht, Straßburg 1646 (Nr. 84), der um 28 000 RM. von der Firma A. S. Drey, München, erworben wurde. Am Nachmittag wurden zuerst die alten Gemälde ausgeboten. Den höchsten Preis (45 000 RM.) erzielte die Rubens'sche Originalskizze zum ersten Bild des Decius Mus Cyklus (Nr. 194), von den übrigen Bildern der niederländischen Schule brachte der Engelskopf des van Dyck (Nr. 181) 7500 RM., die Sauhatz von Snyders (Nr. 195) 12 000 RM., der Pfeifenraucher von Heemskerck (Nr. 186) 3200 RM. und der Quacksalber von Pieter Quast (Nr. 193) 3500 RM. — Von den italienischen Trecentisten wurden für die monumentale Figur des hl. Leonhard (Nr. 150) 24 000 RM., für das Triptychon des Giovanni da Milano (Nr. 152) 15 500 RM., für den Tempelgang der Maria (Nr. 153) 10 000 RM. gegeben, das Bildnis des Erzbischofs Querini von Tizian (Nr. 171) brachte 31 000 RM. Von den Skulpturen erzielte der venezianische Page vom Ende des 15. Jahrhunderts (Nr. 199) 3100 RM., der spanische Bronzechristus (Nr. 206) 3300 RM., erfreulich war das Interesse für die deutsche Plastik. Das Relief der hl. Margarethe von Jörg Lederer (Nr. 207) erwarb um 1850 das Stuttgarter Museum, die schmerzhafte Maria in der Art des Meisters der Blutenburger Figuren (Nr. 208) ging um 3200 RM. in deutschen Privatbesitz über. Für die figurale rheinische Wandkonsole (Nr. 211) vom Anfang des 16. Jahrhunderts wurden 3500 RM., für die Judith, (Nr. 312) Schweiz, um 1540, 2900 RM. gegeben. Von den antiken Skulpturen wurde der Venustorso (Nr. 147) mit 10 500 RM. und der antike bärtige Götterkopf (Nr. 148) mit 5500 RM. bezahlt. Für die Möbel zeigte sich lebhaftes Interesse und überstiegen die erzielten Preise meist die Schätzungen. Der Frührenaissancegobelin, Teil

Schule des Schah Abbas I., wahrscheinlich Haïdar Kouli, 16. Jahrh. Schäfer im Feld
Slg. Demotte, Paris

eines Triumphzuges (Nr. 304), erreichte 12 000 RM., der Brüsseler Wandteppich »Hirschhatz« (Nr. 305) 8000 RM. Auch die Orientteppiche, meist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammend, wurden gut bezahlt. Von den übrigen Textilien seien nur der gotische Samtbrokat (Nr. 336) 2000 RM., das gestickte Renaissancekissen (Nr. 337) 1200 RM. und der Wandschirm mit Renaissancestickereien 5600 RM., der glatte blaugrüne Samt (Nr. 355) 1850 RM. aufgezählt. Jedenfalls darf das Gesamtergebnis der Auktion mit nahezu $^1/_2$ Million RM. als außerordentlich günstig bezeichnet werden. Die Preisliste wird gleichzeitig in den Versteigerungsergebnissen veröffentlicht. g

PERSISCHE MINIATUREN

Die persische Miniatur wurde mehrere Jahrhunderte lang nicht sonderlich geachtet. Erst seit ungefähr dreißig Jahren hat sie sich unter den Kennern, Sammlern und Künstlern allmählich wieder die Stellung erobert, die sie verdient. Aber erst die Ausstellung Osmanischer Kunst in München im Jahre 1910 und zwei Jahre später in Frankreich die der Dekorativen Künste gaben den letzten Anstoß zur erneuten Schätzung einer Kunst, deren Schöpfungen bald die ganze Welt mit Bewunderung erfüllten. Denn tatsächlich ist die persische Miniatur der verfeinertste Ausdruck osmanischer Geistigkeit. Durch sie belebte sich aufs neue in unserer westlichen Vorstellung die große Geschichte einer Kultur, deren kriegerische Heldentaten und verliebte Seufzer in dieser zartesten und reinsten Kunst unsterblich wurden.
Die von uns abgebildeten Stücke gehören zu der bekannten Sammlung Demotte, von der ein Teil gegenwärtig in New York ausgestellt ist. D.

EIN UNBEKANNTES MICHELANGELO-BILDNIS

Im Museum von Nancy hat jetzt der italienische Kunstgelehrte Conte Carlo Gamba ein unbekanntes Bildnis Michelangelos aufgefunden. Es ist ein Porträt, in dem Bernhard Berenson die Hand des großen venezianischen Malers Lorenzo Lotto erkannt hat. Das Brustbild, das Gamba in der Rivista d'Arte veröffentlicht, zeigt im Brustbilde den düsteren Kopf des Meisters, mit einer Kappe bedeckt: Michelangelo scheint am Betrachter vorbei zu sehen. Gamba glaubt, daß Lotto den Michelangelo im Jahre 1529, nach der Rückkehr von seinen Arbeiten in den Marken und in Bergamo, in Venedig nach dem Leben gemalt hat. Michelangelo sieht etwa fünfzigjährig aus. Und das Jahr 1529 ist das einzige, in dem Lotto dem Michelangelo in diesem Alter begegnet sein kann, und Venedig ist der einzige Ort, wo diese Begegnung stattgefunden haben kann. R.

DOWDESWELL †

In London ist im Alter von 71 Jahren der Kunsthändler Walter Dowdeswell gestorben. Vor dem Kriege war er ein häufiger Gast in Berlin, und die großen Sammler verdanken diesem ausgezeichneten Kenner alter Meister manches hervorragende Werk der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die sein Sondergebiet war. Für England war besonders verdienstlich, daß er als erster die Werke der großen französischen Impressionisten dort einführte, zu einer Zeit, als die Manet und Degas noch verhältnismäßig billig waren. Und Dowdeswell war auch der Kunsthändler Whistlers, bis dieser die Beziehungen mit einer großen Geste abbrach. Schon vor Jahren hat Dowdeswell sein Ge-

Buch der Könige von Firdousi
Tauris gegen 1310

Jagdstück des Bahram Gur, Königs von Persien, Dynastie der Sassaniden
Slg. Demotte, Paris

schäft mit der Firma Duveen verschmolzen, die sein Erbe auf dem englisch-amerikanischen Kunstmarkte angetreten hat. R.

CARL SCHINDLER

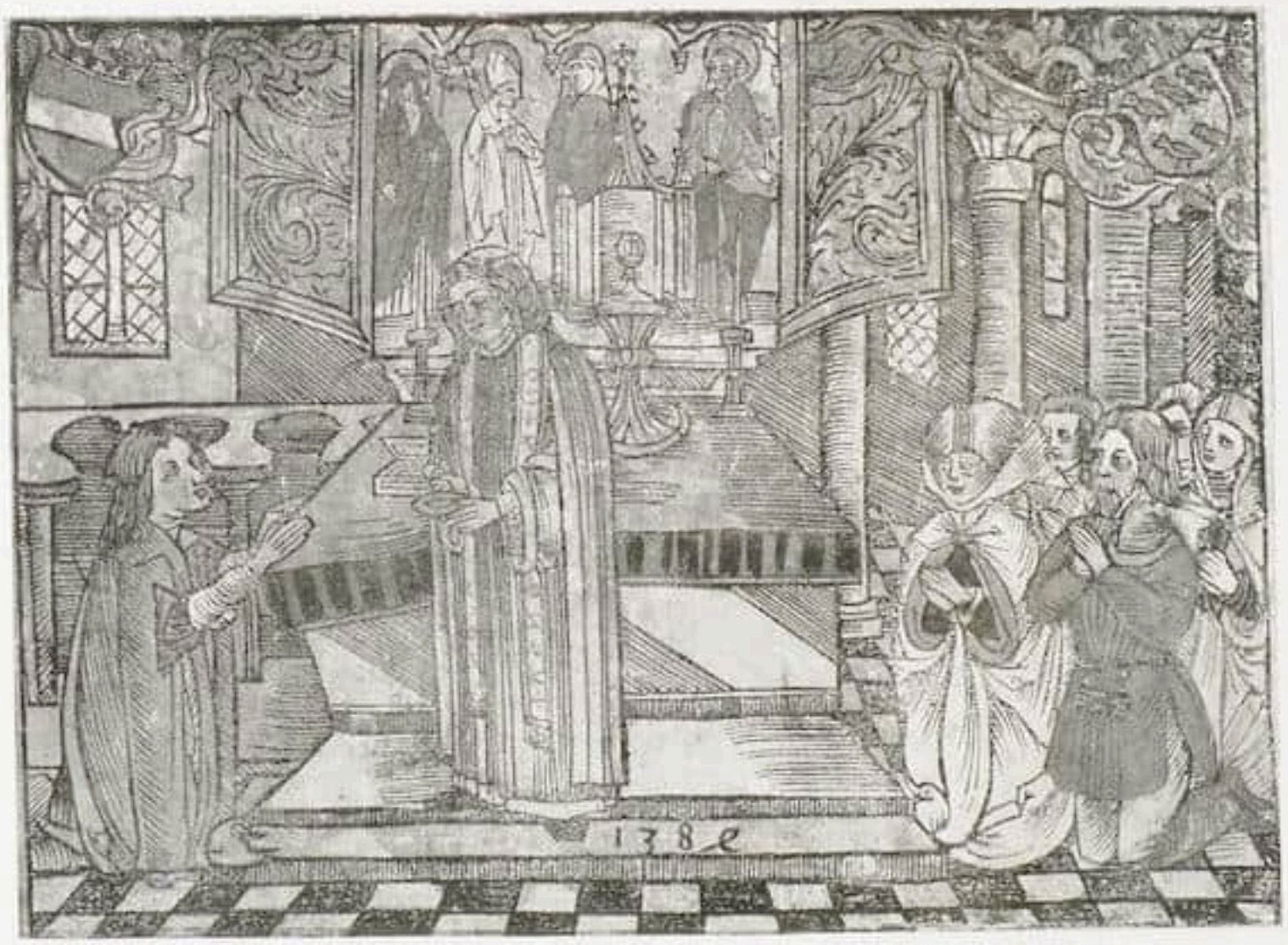
Über den bekannten österreichischen Porträt- und Alt-Wiener Maler bereitet der Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei in Wien ein grundlegendes Werk aus der Feder von Franz Martin Haberditzl und seinem Mitarbeiter Heinrich Schwarz vor, das 213 Abbildungen enthält und dazu berufen sein dürfte, das reiche Schaffen des allzu früh verstorbenen Künstlers für die Nachwelt festzuhalten. Bekanntlich hat Schindler nur 21 Jahre gelebt; er ist im Jahre 1821 geboren und bereits 1842 gestorben. Trotzdem steht seine Kunst brüderlich neben derjenigen eines Waldmüller, eines Fendi und eines Amerling in jener Blütezeit der österreichischen Malerei um 1840. B.

ANTWERPEN

Anläßlich der hundertjährigen Zugehörigkeit Antwerpens zu Belgien, das 1930 seine hundertjährige Unabhängigkeit feiert, wird in Antwerpen eine große und umfassende flämische Kunstausstellung vorbereitet. Sie wird zum Unterschied von der Londoner Flämischen Ausstellung 1927, die auf Gemälde beschränkt blieb, auch andere Gebiete des Kunstschaffens mit einschließen. Man plant, die Ausstellung in fünf Sektionen zu teilen: Gemälde und Tapisserien, Skulpturen, Möbel, Kunstgewerbe, Buchkunst. h

DER BERLINER KAUFMANN ALS KUNSTFREUND

So lautet die Überschrift eines Kapitels in dem großen Sammelwerk »Berlins Aufstieg zur Weltstadt« (Verlag von Reimar Hobbing, Berlin). Verfasser dieses Abschnittes, der auch als Sonderdruck mit vielen Abbildungen erschienen ist, ist Adolph Donath, der seit mehr als zwei Jahrzehnten dem Sammlertum Berlins — nicht zuletzt auch als getreuer Schildknappe Bodes — eng verbunden, in diesem Zusammenhang manche interessante Tatsache aus eigenen Beobachtungen und Erfahrungen mitzuteilen vermag. Was Donath auf den rund sechzig Druckseiten als ein Plauderer von Charme entwickelt, ist die Geschichte der Berliner Kunstsammlungen, vornehmlich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sammler vom



Formschnitt des 15. Jahrhunderts — Das Wunder von Seefeld

Aus Lagerkatalog XX der Firma H. Gilhofer & Ranschburg, A. G., Luzern

Typ eines Louis Ravené, der Oscar Hainauer, James Simon, Karl von der Heydt, Prof. Darmstaedter und viele andere sind lebendig, in ihren besonderen Beziehungen zu den von ihnen betreuten Sammelgebieten und zur allgemeinen Gesellschaftskultur ihrer Zeit und Umgebung erfaßt. Eine ebenso verdienstvolle wie interessante Arbeit, auf die gerade an dieser Stelle mit Nachdruck verwiesen sei. B.

MUSEUMSKUNDE

Die von Karl Koetschau begründete Zeitschrift »Museumskunde«, die 1924 ihr Erscheinen eingestellt hatte, wird unter neuer Leitung von Direktor Jacob-Friesen, Hannover, und unter ständiger Mitarbeit von K. K. Eberlein und Prof. A. Schramm als Vierteljahrschrift wieder herausgegeben. Das vorliegende erste Heft enthält neben instruktiven Aufsätzen zur allgemeinen Museumskunde Beiträge aus deutschen Museen, vor allem aber eine Literaturübersicht, die geeignet ist, die umfassende Bibliographie des Jahrbuchs für Kunstwissenschaft durch Spezialliteratur zu ergänzen. s

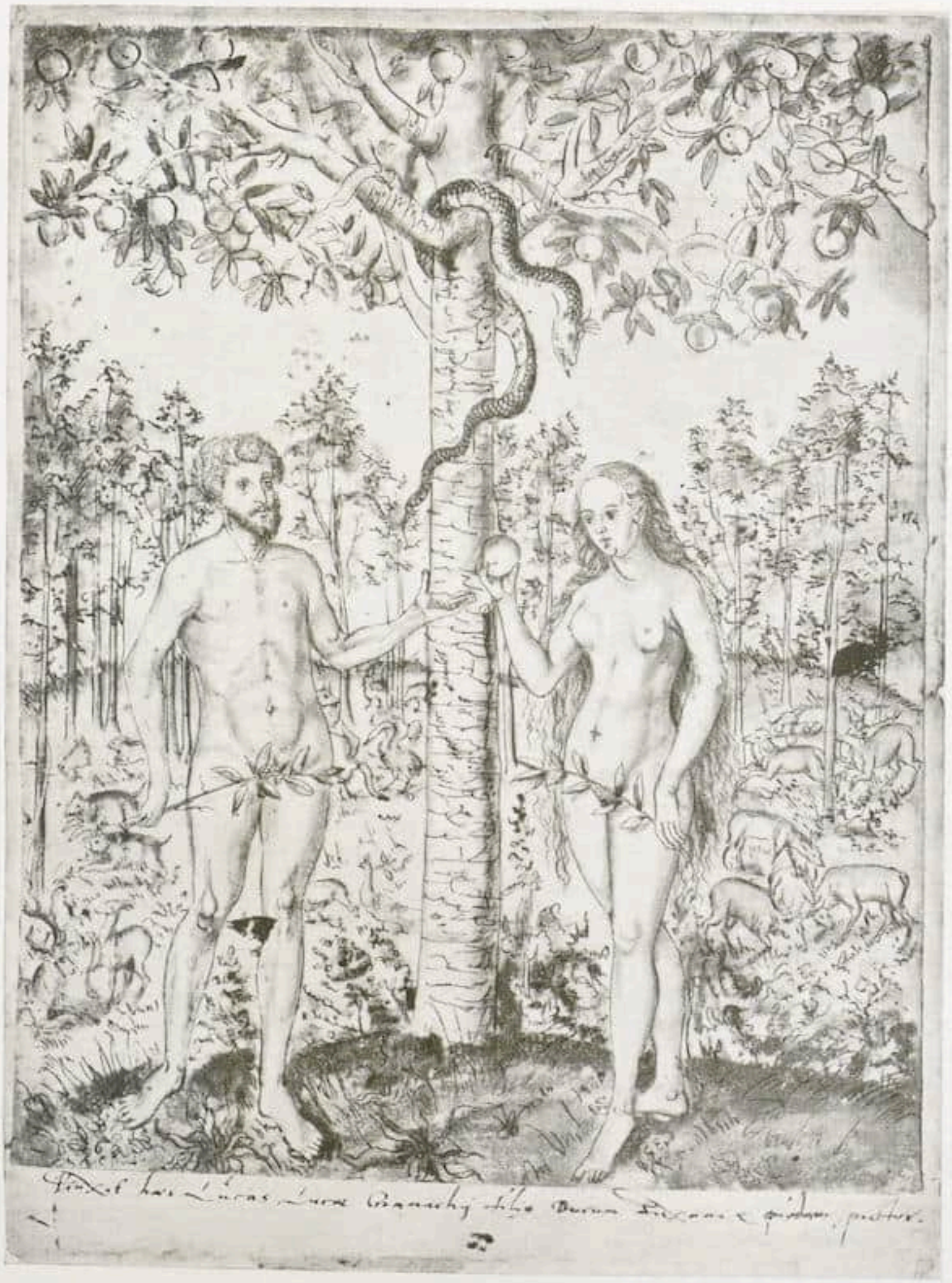
DER NEUE GOUDSTIKKER-KATALOG

Anläßlich einer Ausstellung im Hause an der Heerengracht zu Amsterdam gibt Goudstikker einer alten Tradition seines Hauses folgend den 37. Band seiner reich mit Heliogravüren geschmückten Kataloge heraus. So wenig er sich äußerlich von seinen Vorgängern unterscheidet, so viel bietet er inhaltlich Neues. Sind doch die meisten der beschriebenen und reproduzierten Gemälde Erwerbungen erst der jüngsten Zeit. Manches ist aus deutschen Versteigerungen hinzugekommen, so das Cassone-Bild mit dem Triumph des Aemilius Paulus vom Meister der Anghiarischlacht aus der Sammlung Spiridon, eine kleine florentinische Verkündigung um 1400, die Dornenkrönung Christi von Juan de Flandes und die ideale Hafenlandschaft von Claude Lorrain aus der Sammlung Eduard Simon, eine Landschaft von Patinir aus der Sammlung Cremer. Durch Publikation bekanntgeworden ist bereits das große Altarwerk mit Maria auf Wolken und zwei Heiligen aus Signorellis bester Zeit, das, aus italienischem Kunsthandel kommend, inzwischen in den Besitz des Metropolitan Museums in New York übergegangen ist. Besondere Bedeutung kommt der Madonna von Simon Marmion zu, von dem zwei Teile eines Triptychons jüngst im Berliner Kunsthandel waren. Fast alle übrigen Bilder gehören der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts an. Die flämische Schule ist mit zwei Apostelhalbfiguren von Rubens, die früher in der Sammlung Leuchtenberg waren, einem reizenden Kinderbild von van Dyck und einem Stilleben von Jan Brueghel vertreten. Unter den holländischen Bildern überwiegen die Landschaften, deren Hauptmeister mit charakteristischen Werken vertreten sind. Ungewöhnlich ist eine vollsignierte italienische Landschaft des Jan van Huysum, topographisch interessant ein 1672 datiertes und bezeichnetes Bild von Gerrits Berckheyde, das das Haus der Galerie Goudstikker mit photographischer Treue zeigt. h

EINE DARSTELLUNG DES SÜNDENFALLS VON LUCAS CRANACH DEM JÜNGEREN

VON ALFRED SCHARF

Die kunstgeschichtlich wichtige Scheidung der sicheren Werke Cranachs von dem Gute seiner Werkstatt und seines Kreises ist noch nicht vorgenommen, möglicherweise auch zu keinem glücklichen Ende zu führen. Setzt sie doch eine genaue Kenntnis der Arbeitsteilung in seinem Atelier, über das die Nachrichten nur spärlich fließen und gerade über die interessantesten Fragen im Unklaren lassen, voraus. Die übliche Stufenreihe von eigenhändigen und überarbeiteten Werken bis zu den Werkstatt-



Lucas Cranach d. J.

Adam und Eva. Feder laviert
New York, Privatbesitz

arbeiten verschiedenen Ranges, zu selbständigen Schülerleistungen und auswärtigen Nachahmungen, beruht nur auf einer subjektiven Skala des Qualitätsurteils, das die besten Leistungen dem Maler selbst, schwächere Ausführungen Schüler- und Gesellenhänden zuweist. Schwer, wenn nicht unmöglich, ist es dagegen, die erste Konzeption einer Komposition unter zahlreichen Varianten festzustellen. Kein Wunder, daß Künstlerpersönlichkeiten, die in seinem Atelier tätig waren, nicht greifbar werden. So ist Hans Cranach, der als schöpferischer Künstler genannt wird, in der Produktion der Werkstatt untergegangen. Ein Beispiel für viele. Einzig das Oeuvre des jüngeren Lucas kristallisiert sich aus dem fast unübersehbaren Schaffen des Ateliers heraus. Trotzdem man ihm mit großer Sicherheit seit etwa 1544 zweifellose Arbeiten seiner Hand zuweisen kann, bleibt er in Darstellungsstoffen und Gestaltungsprinzipien von seinem Vater abhängig. Ein typisches Beispiel der Verarbeitung eines von seinem Vater oft behandelten Themas und seiner Art bietet das hier farbig reproduzierte, mit dem Schlangenzeichen und dem Datum 1549 versehene Adam- und Evabild aus New Yorker Privatbesitz. Nur schwer kann man sich an den Gedanken gewöhnen, daß das emailartig klare und höchst qualitätvolle Bildchen von ihm und nicht vom älteren Lucas stammt. Es zeigt dieselbe kostbare Oberfläche, die das Bildchen in die Nähe kunstgewerblicher Bijoux rückt und die des älteren Cranach Spätwerke auszeichnet. Verglichen etwa mit derselben Darstellung des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums benutzt er dieselben jugendlichen, grazilen Akte mit unentwickelten und wenig durchgebildetem, muskelarmem Körperbau. Beiden dient die Landschaft als Hintergrund, nicht als Schauplatz. Fast frontal sind die Figuren in die vordere Bildebene gerückt. Aber während Eva auf dem Berliner Bilde tänzerisch in manieristischem Sinne auf Adam zuschreitet, stehen die beiden Gestalten auf dem Bilde des Jüngeren isoliert, Eva in einer Kontraposststellung, Adam in der von Dürer überkommenen Beinstellung. Im Gegensatz zum Berliner Bilde sind beide Figuren annähernd gleich groß und einer zentralen Komposition eingefügt, die im Sinne der Renaissance auch die Landschaft mit dem im Laubwerk weit ausgreifenden Baum in der Mitte und den fast symmetrischen Baumgruppen im Hintergrunde mit einschließt. Weitere Unterschiede bestehen in der Farbenwahl und Farbengebung. Während der ältere Cranach verschiedene Farben wählt, um die Männer von den Frauen, in unserem Beispiel Adam von Eva, zu unterscheiden und sie rein als Lokaltöne verwendet, findet bei seinem Sohne die gleiche Farbe für das Inkarnat beider Geschlechter Verwendung. Sie steht hell und kalt im Lichte und stellt Beziehungen her zu allen Teilen der Bildfläche, die durch ein gelbliches Grün und Rot belebt wird. So entsteht eine ihm eigentümliche neue farbige Einheit, die die altertümliche Buntheit überwindet und auf koloristischen Forderungen der Renaissancetheoretiker beruht.

Einen letzten Beweis dafür, das der jüngere Lucas der Schöpfer unseres Bildes ist, erhalten wir aus einer lavierten Federzeichnung, die aus deutschem Privatbesitz in die gleiche Sammlung gelangt ist. Darauf wird in zeitgenössischer Schrift stolz verkündet: Pinxit hoc Lucas, Lucae Cranachis filius Ducum Saxoniae quodam pictor.

FRANZÖSISCHE KUNST AUS VIER JAHRHUNDERTEN / AUSSTELLUNG IN DER WIENER ALBERTINA

VON HEINRICH LEPORINI

Der ausgezeichnet gelungene Versuch, einen Überblick über die Entwicklung der zeichnenden Künste Frankreichs vom Ausgang des Mittelalters bis in unsere Zeit zu geben, bildet ein sensationelles Ereignis des Wiener Kunstlebens hinsichtlich der Fülle und Qualität der ausgestellten Kunstblätter, die nur aus Spitzenleistungen, Kostbarkeiten und Seltenheiten ausgewählt wurden, wie auch hinsichtlich der Art der Veranstaltung, die kaum irgendwo bisher versucht und eigentlich selbst in Paris fast unmöglich wäre, zumindest, wenn, wie es hier der Fall ist, nur die Bestände einer einzigen Sammlung zur Verfügung stünden. Gerade die graphischen Künste gewähren einen guten Einblick in die Eigenart der französischen Kunst, die stets unter dem Einfluß einer seit dem Mittelalter Tradition

Jacques Bellange

Die drei Marien. Rötelzeichnung

gewordenen Geschmackskultur stehend, die höchste Verfeinerung aller technischen und Formmittel niemals außer acht gelassen hat. Diese »Kunst guten Geschmacks« ist ja im 18. Jahrhundert gerade in den graphischen Künsten das allgemein anerkannte Vorbild geworden, so daß Paris als die Schule der europäischen Kupferstecher Geltung erhielt.
Die Albertina-Ausstellung beginnt die lange Reihe mit Kostbarkeiten, welche heute für den Sammler fast unerreichbar sind; so die phantastisch eigenartigen und fein ausgeführten Stiche des Goldschmieds Duvet und die durch den kapriziösen Reiz einer höchst verfeinerten Eleganz der Formen fast pervers-dekadent anmutenden Radierungen des genialen Bellange, seltene Frühdrucke des abenteuerlichen Callot und Bravourstücke des virtuosen Technikers Mellan. Die feine Technik wird zur Tradition in der Reihe der vorzüglichen Porträtstecher, deren Hauptmeister Nanteuil ist. Farbenfrische Farbstiche des 18. Jahrhunderts bilden natürlich die am meisten der Mehrzahl der Besucher zusagende Augenweide. Auch von der nach der französischen Revolution neueinsetzenden großartigen Entwicklung graphischer Kunst sind Arbeiten der größten Meister in meist sehr seltenen und kostbaren Drucken zu sehen.
Die eigentliche Seele des künstlerischen Schaffens von vier Jahrhunderten enthüllen aber auch hier die Handzeichnungen, Meisterwerke, wie sie kaum eine der großen französischen Sammlungen in solcher Zahl und Qualität aufzuweisen hat. Zeichnungen von Bellange und Callot zeigen noch den gärenden Werdeprozeß, dem die Abklärung in der klassisch strengen Formensprache Poussins folgt; von seinem unter dem Einfluß Caravaggios stehenden Zeitgenossen Lorrain sind eine Reihe prachtvoller Landschaftstudien ausgestellt, die neben den berühmten Rokokozeichnungen der Albertina, die ihr Begründer, Prinz Albert von Sachsen, gelegentlich eines Besuches seines Schwagers, Ludwig XVI., noch vor der Revolution in Paris zu erwerben Gelegenheit hatte, zu den am meisten bewunderten Blättern gehören. Einen besonderen Glanzpunkt bietet aber auch die Reihe von Zeichnungen der großen Meister des 19. Jahrhunderts, durchweg Neuerwerbungen des letzten Jahrzehnts, aber heute auch schon Kostbarkeiten, wie sie am Kunstmarkt fast nicht mehr vorkommen. So kommt der in den letzten Jahren erfolgte grandiose Ausbau der Albertina, die Ergänzung besonders hinsichtlich der Kunst des 19. Jahrhunderts in bedeutsamer Weise zum Ausdruck, in dieser Ausstellung einer nicht nur konservierten, sondern auch lebendig erhaltenen Sammlung.

Duvet — Der erhängte Judas. Stich

Toulouse-Lautrec. Die Fischverkäuferin. Zeichnung
Zu vorstehendem Beitrag: »Französische Kunst aus vier Jahrhunderten«

EINE WIEDERGEFUNDENE MINIATUR JACOB ELSNERS VON NÜRNBERG

VON ERWIN ROSENTHAL

Die berühmte Bibliothek Hartmann Schedels ist vor rund 20 Jahren Gegenstand einer ausgezeichneten historischen und bibliographischen Untersuchung gewesen[1]. Trotzdem bieten sich gerade dem Kunsthistoriker, welcher gelegentlich mit den erhaltenen Handschriften und Frühdrucken aus Schedels Besitz zu tun hat, noch mancherlei Aufgaben der Lösung dar. Ich nenne nur die wichtigste: Die Frage der Handzeichnungen in dem humanistischen Sammelkodex Clm 716. Zwar hat ein hartnäckiger Forscher wie Erich Roemer das sich hier bietende Problem als beinahe hoffnungslos angesehen — über kurz oder lang wird es aber doch wieder die kunstgeschichtliche Literatur zu beschäftigen haben. In dieselbe ist bisher auch eine kleine reizvolle Buchminiatur nicht eingegangen, auf welche hier hingewiesen sein soll.

Es war im Jahre 1503, als Schedel eine bedeutende, für ihn als Arzt besonders wichtige Galen-Handschrift des 14. Jahrhunderts zu erwerben vermochte (Clm 5). Als er diese umfangreiche, in Italien 1304 entstandene Handschrift in seinen Besitz bekommen hatte, foliierte er sie sogleich mit jenen von seinen eigenhändigen Rubrikaturen her

[1] R. Stauber und O. Hartig, Die Schedelsche Bibliothek. Freiburg i. B. 1908.

wohlbekannten schönen roten Zahlen durch, vermerkte auf dem Innendeckel seinen Namen und heftete auf das erste Folium ein großes Blatt mit der Geschichte seiner jüngsten Bucherwerbung[1]. Entsprechend der Bedeutung seines neuen Besitzes versah er die Handschrift nicht wie so oft eigenhändig mit dem Schedelschen Wappen (dem Mohrenkopfe), sondern zog, wie aus dem eben erwähnten Blatt hervorgeht, einen uns wohlbekannten Miniaturisten für die Einmalung seines Exlibris heran. Er vergab die Arbeit, wie er schreibt, an Elsner (Et angelum cum armis meis per dictum Elsner depingi feci). Stauber-Hartig vermuteten mit Recht, daß es sich hier um den Illuministen Jacob Elsner von Nürnberg handeln würde. In der einzigen monographischen Darstellung Elsners von Robert Bruck war diese Miniatur noch nicht erwähnt gewesen. Die genannten Autoren haben einen Vergleich mit Elsners Arbeiten nicht durchgeführt und augenscheinlich auch die Arbeit Brucks nicht gekannt. Stellt man jetzt einmal die Figur des Engels aus dem Galen-Codex neben die erhaltenen Miniaturmalereien Jacob Elsners, so kann gar kein Zweifel mehr darüber bestehen, daß Hartmann Schedel eben diesen Künstler für seine kleine Arbeit herangezogen hat.

Es mag die Heranziehung eines berufenen Fachmannes auch damit zusammenhängen, daß am Unterrand der ersten Schriftseite bereits ein Bildnis des Galenus in ornamentaler Fassung eingemalt war, daß also der gegebene Platz für das Wappen Schedels bereits besetzt gewesen ist. Jacob Elsner hat nun seine Aufgabe überraschend glücklich gelöst. War ihm nur noch der rechte Seitenrand zur Verfügung gestanden, so macht er aus der Not eine Tugend, indem er eine langgestreckte Engelsfigur erfindet; das Schedelsche Wappen selbst, dessen Schild sonst einzeln am Unterrand der Bücher eingefügt zu werden pflegt, wird hier dem Engel in die Hand gegeben. Über golddurchwirktem bräunlichen Haar streben die großen grünen Flügel auf; das Karminrot des Kleides steht über dem Blau der Wolken. In Erfindung und malerischer Haltung steht dies reizvolle Werk der Nürnberger Kleinmalerei würdig neben den Miniaturen des »Gänsebuches«. Durch Schedels Notiz ist die Einmalung des Engels im Jahr 1503 beglaubigt. Somit stellt er die früheste uns bekannt gewordene Arbeit Elsners dar. Gerade aus diesen Jahren wurden in jüngster Zeit Buchminiaturen von Albrecht Dürers Hand bekannt, und es ist naheliegend und wichtig, von dieser Arbeit Elsners zu den ganz gleichzeitigen Arbeiten Dürers zu blicken. In meiner Publikation »Dürers Buchmalereien für Pirckheimers Bibliothek« schaltete ich bei Besprechung der Theokrit-Miniatur, welche ziemlich genau gleichzeitig mit diesem kleinen Engelbild entstanden ist, die Möglichkeit von Elsners Autorschaft aus[2]. Stellt man dies letztere heute neben die Theokrit-Miniatur oder irgendeine der sonst für Dürer feststehenden Buchmalereien, so ergibt sich die starke Überlegenheit der Dürerschen Arbeiten. Neben diesen erhält auch der Elsnersche Engel eine gewisse Flauheit; es fehlt da an Präzision der Zeichnung, sei es schon in der Wirkung des Umrisses oder auch im einzelnen, so bei der Wiedergabe einer Hand und der Durchzeichnung der Flügel. Wird aber auch die Genialität des Entwurfs, die Kraft der Linie und der Reiz des Kolorits von Elsner nicht erreicht, so bedeutet diese bisher unbeachtete Malerei einen willkommenen Beitrag für die Kenntnis der zeitlich und namentlich festlegbaren Nürnberger Illuminierarbeiten.

[1] Wörtlich abgedruckt bei Stauber op. cit. S. 249.

[2] Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen XL. Beiheft 1928.

Engel, das Schedelsche Wappen tragend
Miniaturmalerei Jacob Elsners aus Clm 5
(Verkleinert)

M. Hobbema — Weg unter Bäumen

Ehemals in der George J. Gould-Sammlung / Leihgabe des Sir Joseph Duveen, Bart.

DIE AUSSTELLUNG ALTHOLLÄNDISCHER MALEREI IN DETROIT

VON FRANK E. WASHBURN FREUND

Während der letzten Monate hat Dr. Valentiner in seinem Institute of Arts wiederum eine seiner bereits berühmt gewordenen Altmeisterausstellungen abgehalten, die diesmal der altholländischen Genre- und Landschaftsmalerei gewidmet war.

In einer früheren Epoche amerikanischen Kunstsammelns hatten mehr oder weniger naive Kunstfreunde solche Genrebilder, vor allem ihrer lustigen Sujets wegen, erstanden, ohne allzu viel nach Qualität und Echtheit zu fragen. Solche Bilder tauchen jetzt seit einiger Zeit häufig auf hiesigen Auktionen auf, da die Generation ihrer Käufer anfängt, alt zu werden. Dann geriet die holländische Genrekunst des 17. Jahrhunderts in Mißkredit. Man war inzwischen vornehm geworden und wollte die elegante Kunst des aristokratischen England um sich haben. Mit der Genrekunst aber warf man auch zugleich die Landschaftsmalerei hinaus und fragte sich erst gar nicht, ob denn nicht innerhalb dieser holländischen Kunst sich noch vornehme, ja aristokratische Elemente befänden, die den Wunsch nach solcher Kunst und dekorativer Umgebung befriedigen könnten. Nur an die ganz großen Namen jener Kunst, Frans Hals, Rembrandt und Vermeer, hielt man sich, um, wie bekannt, einen sehr großen Bruchteil ihrer Werke den eigenen Sammlungen einzuverleiben.

Schon 1925 versuchte Valentiner durch eine holländische Meisterausstellung das Interesse seines Publikums auf diese so lebensstrotzende und dabei auch qualitätsreiche Kunst zu lenken, und er hatte damit einen solchen Erfolg, daß sich seitdem, wie er im Vorwort seines schönen illustrierten Kataloges berichten kann, die Zahl bedeutender Werke der großen Landschaftsmaler Hobbema und Cuyp, die damals besonders gut vertreten waren, in den Privatsammlungen Detroits bedeutend vermehrt haben.

Diesmal war Hobbema mit sieben, darunter so hervorragenden Stücken, wie dem Duveenschen »Weg unter Bäumen« und der »Waldszene« des Mr. Carl Schön-New York vertreten, und Cuyp ebenfalls mit sieben Bildern repräsentiert, darunter desselben Sammlers köstliche »Maasansicht« und die herrliche, in ihrer Stimmung an die berühmte Rembrandtsche Mühle erinnernde »Landschaft mit Ruine« des Mr. und der Mrs. Julius Haas-Detroit. Daneben einmal besonders herausgestellt Jacob Ruidael, mit nicht weniger als zehn zum Teil glänzenden Werken seiner reifsten

Jacob Ochtervelt

Die Musizierenden

Leihgabe des Mr. Martin A. Ryerson, Chicago

Art von dem hochromantischen »Judenfriedhof« zu Amsterdam aus des Institutes eigenem Besitz über das in ähnlichen Herbstfarben gehaltene wuchtige »Stürmische Meer« des Mr. und der Mrs. Ralph H. Booth-Detroit, bis zu der stillen »Dünenansicht« bei Haarlem aus der Huldschinsky-Sammlung, einem edlen Werk, das jetzt dem Mr. August Berg in Portland-Oregon gehört. Ferner sah man Landschaften von Abraham van Beyeren, Jan Both, van Goyen, Salomon Ruisdael und auch die zwei großen Marinemaler Jan van de Capelle und Willem van de Velde waren erstklassig vertreten. Als eine sehr interessante Kuriosität sei noch das für Amerika besonders interessante Werk »Brasilianische Landschaft« des Frans Jansz Post aus Leiden und Haarlem erwähnt, der ja nach jener damals so ziemlich als gottverlassenes Land angesehenen Gegend verschlagen worden war und dann aus der Erinnerung brasilianische Szenen in holländischer Atmosphäre in einer Art freundlichen und eifrigen Naivität immer wieder malte.

Der eigentliche Schwerpunkt der Ausstellung lag aber auf den großen Kleinmeistern der Genremalerei, vor allem auf dem hierzulande trotz seiner aristokratischen Vornehmheit noch lange nicht genug geschätzten Gerard Terborch. Man darf wohl, von dem Resultat der 1925er Ausstellung schließend, voraussagen, daß jetzt die Stunde für

Gerard Terborch — Bildnis eines lesenden Mannes

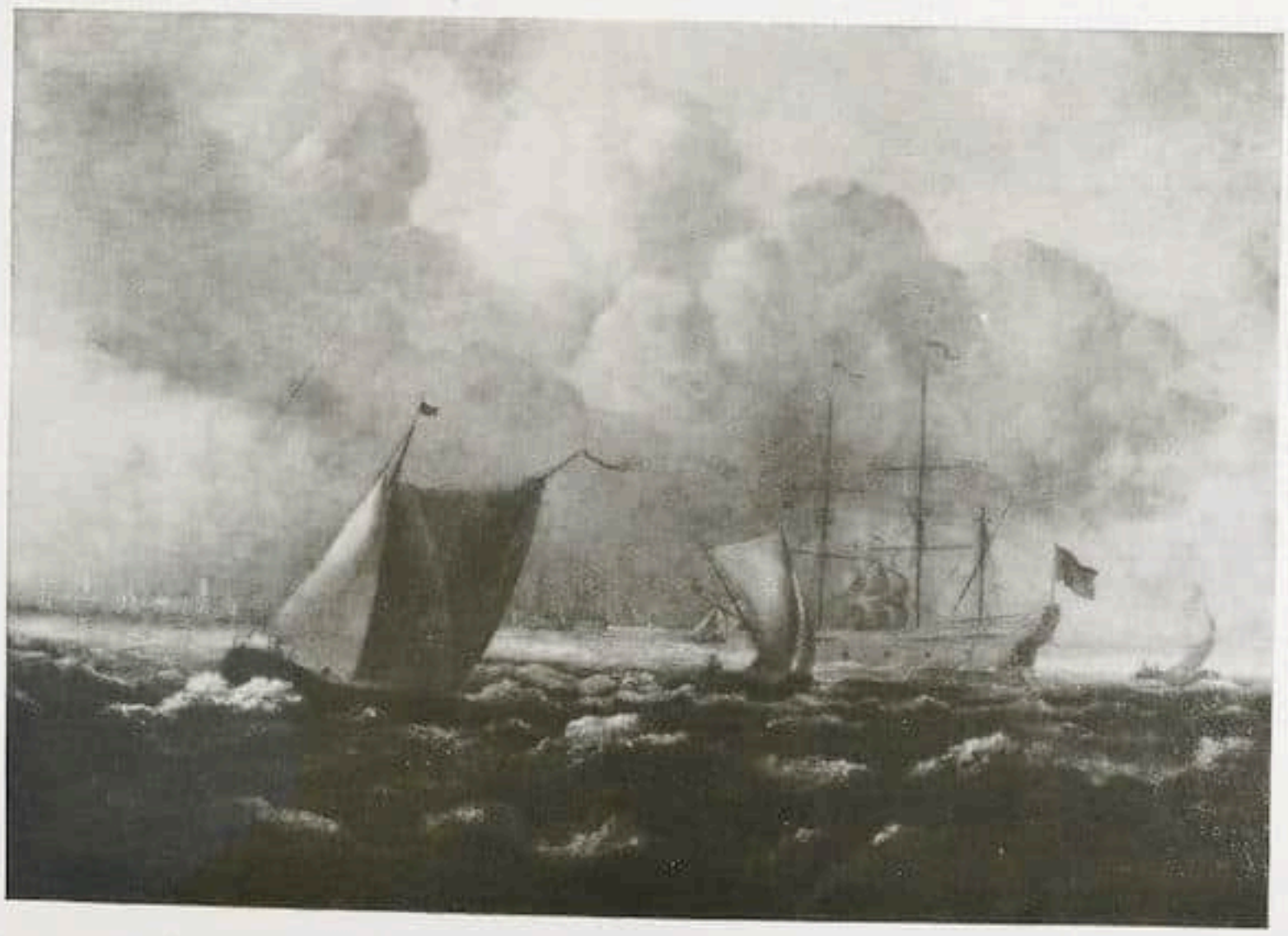
Institute of Arts, Detroit

die Anerkennung dieses Meisters in Amerika gekommen ist. Kurz vor Eröffnung der Ausstellung war es Valentiner geglückt, ein ganz hervorragendes Beispiel der Terborchschen Kunst, das »Porträt eines lesenden Mannes« zu entdecken und für sein Institut zu erwerben. Es ist ein spätes, aber vollendetes Werk, und Valentiner hebt mit Recht hervor, was schon Bode früher betont hatte, daß Terborch so ziemlich der einzige Künstler dieses Kreises sei, dessen Kunst nicht, namentlich im Gegensatz zu Pieter de Hooch, mit dem Alter zurückgehe.

Wiewohl, von zwei köstlichen Werken des Frans Hals abgesehen (von denen eines die neuaufgefundene frische Skizze des »Rommelpotspielers« ist; jetzt im Besitze des Mr. und der Mrs. William J. McAneeny-Detroit), das Großtrio: Hals, Rembrandt-Vermeer auf dieser Ausstellung nicht vertreten war — Rembrandt soll im kommenden Frühjahr eine Sonderausstellung gewidmet werden —, so schwebte ihr Geist doch über den Wassern, denn die meisten dieser Kleinmeister stehen ja irgendwie direkt oder indirekt als Schüler oder Inspirierte unter ihrem Bann und bewegen sich wie Planeten um diese leuchtenden Sonnen. So sah man z. B. einen famosen »Mandolinenspieler« der Judith Leyster; weiter eine Anzahl charakteristischer Werke der »Rembrandt-Schule«, darunter Arbeiten von G. Flinck, F. Bol, N. Maes usw. und konnte ein paar Werke bewundern, die nahe an Vermeer herankommen, wie J. Ochtervelts entzückende »Musizierende« aus dem Besitz von Martin A. Ryerson, Chicago, deren helles Grau und klingendes Gelb im Kleide der Frau die Freude jener Tage an kühlen Tönen so jubelnd zum Ausdruck bringen. Auch der Delfter Hendrick van den Burch kommt Vermeer oft nahe. Von ihm fand sich auf der Ausstellung ein Bild mit »Kartenspielern«, das seit kurzem dem Detroiter Institute gehört und, wie Valentiner hervorhebt, den Stil Vermeers und Pieter de Hoochs zu verbinden trachtet. (Früher bei Dr. Schäffer-Berlin.)

Besonders glücklich waren noch vertreten Jan Steen, u. a. mit zwei glänzenden Versionen seines »Liebeskranken Mädchens«, von denen eine Sir Joseph Duveen (ehemals in der Lord Northbrook-Sammlung), die andere dem Mr. F. Kleinberger gehört; Barth. van der Helst mit einem Porträt des jugendlichen Herzogs von Monmouth in perlgrauem Jagdkostüm; Pieter de Hooch, von dem das Museum in St. Louis seine Neuerwerbung, das bekannte »Kegelspiel« hergeliehen hatte; Pieter Janssens mit Figuren in einem in seiner bekannten Art erleuchteten Raum; A. van Ostade mit einer Anzahl seiner Bauernbilder und E. de Witte mit einem Fischmarkt und einem seiner Kircheninterieurs, deren intime Größe wohl nun auch hier mehr Anklang und Verständnis finden werden.

Alles in allem also eine Ausstellung von Rang, die bestimmt Schule machen wird.



Jacob Ruisdael — Stürmisches Meer

Sammlung Mrs. Ralph H. Booth, Detroit

RUNDSCHAU

BERLINER AUSSTELLUNGEN

»Seit Cézanne in Paris« / Junge Künstler / Porza / Carvallo-Schülein / Ehmcke

Die Galerie Flechtheim veranschaulicht in nuce das Insgesamt französischer Kunst »seit Cézanne«. Wir haben nicht viele mit solcher Umsicht und wählerischen Bedachtsamkeit, mit ähnlichem Gefühl für Epoche und innere Kontinuität aufgebaute Darbietungen des Kunsthandels noch zu sehen bekommen, was um so mehr heißen will, als nur Aquarelle, Zeichnungen und kleinere Plastik das Material bilden. Der damit gegebenen Versuchung, auch Gelegentliches nicht zu verschmähen und Lücken der Folge getrost mit Nebenbeiwerk auszufüllen, ist man nicht erlegen, — mit je zehn oder zwölf Arbeiten sind außer dem terminus a quo Cézanne etwa Degas (berückendes Tänzerinpastell grün auf grünem Karton vor allem!), Lautrec, van Gogh (kristallenes Heuschoberaquarell!), Renoir, Redon, Seurat (schattenhaft und steif ins Grau einschwebende Gestalten, das schemenschwarz aus Schwarz tretende Selbstbildnis), Matisse (große, freizügig hingeschriebene Federblätter), Derain, Gris, Braque wahrhaft repräsentiert. Picasso erscheint in der ganzen weiten Vielfalt seines Vermögens. Zeichnungen der beiden entscheidenden Bilder, des nur in seiner Plastik vorcézannischen Rodin und des Cézanne der Plastik: Maillol. Dazwischen aber auch Bonnard, Gauguin, Signac (der doch in dieser Umgebung beträchtlich abfällt), auch minder Bekannte dieser Generation wie Maximilien Luce oder Roger de la Fresnaye. Und dann die singuläre Erscheinung Rouault (Aquarelle von einer ganz ungallisch wüsten, hohnunterlaufenen Kraft), Dufy, Utrillo und die Jungen: etwa der kühn mit nervösen Blitzen hantierende Masson, de la Serna, vor allem, leichten Geistes und überlegen, Jean Cocteau. Aber nicht die französische Kunst, sondern die »École de Paris« ist Thema. So stoßen hinzu noch viele in Paris heimisch gewordene Ausländer, Pascin und Chagall, Isaac Grünewald und Max Ernst, Giorgio de Chirico (mit archäologischer Allotria) und Joan Miro. Schließlich und keineswegs als Anhängsel die Plastik: Maillol voran, die Malerbildner Degas, Renoir und Matisse, ein gewalttätiger Herkuleskopf von Bourdelle, Despiau, Laurens (fein zerlegte, blasse Terrakotten), — und auch hier die Fremden mit Manolo, Gargallo, Kogan, dem jungen Elberfelder Breker und Brancusi, der mit einem wunderbar reinen Onyx-Ovalith von eigenster Wölbung eine leider immer noch fast unbegriffene Entwicklungszukunft der Skulptur vordeutet. Da selbst diese kaum zu erschöpfende Darbietung den beigebrachten Vorrat nicht ganz zu bergen vermochte, wird sie noch ihre Fortsetzung finden.

Die allweihnachtlich vom »Kunstblatt« veranstaltete Ausstellung junger Künstler kann diesmal ins eigene Verlagshaus einladen. Es finden sich an hundert Arbeiten von fast ebenso viel Verfassern vor, darunter wohl zu zwei Dritteln von noch nie vor die Öffentlichkeit Getretenen. Man ist mindestens von jedem zweiten Bild gefesselt und hat wieder eine ganze Reihe von eigentümlichen Begabungen zur Kenntnis zu nehmen. Die Battke, Brellochs, Driesch, Grewenig, Hauff, Wolf Hofmann, Lasius, Ressel, Rosenberg, Seeck, Ulfert Wilke waren auch schon an anderer Stelle verschiedentlich anzutreffen und hoffnungsvoll zu vermerken, worin das hier von ihnen Gezeigte nur bestärken kann. Auch Karl Peter Röhl wäre eigentlich zu ihnen zu rechnen, aber man kannte ihn nur als Rechtecke-Füger und sieht sich nun vor einer gelösten, atmosphärischen Winterlandschaft von nicht gewöhnlichen Qualitäten. Alexander v. Szpinger und Hans Stübner gehörten bereits im Vorjahre zu den besten Ergebnissen dieser Veranstaltung. Aber die übrigen, vor deren Leistungen man hier innehält, begegnen wohl wirklich zum ersten Male: Willi Jungnes, dessen hutzelige »Bäuerin« man nicht vergessen wird, der Kölner Ronig, der fein durchkomponierte Stilleben zeigt, Wedewer, dessen »verschneite Hinterhäuser« sich die Nationalgalerie um der subtilen Bildraum-Architektur dieses schlichten Stückes willen als Präsent wohl gefallen lassen kann, der etwa Kretzschmar nachgeratende Wobst, der Hannoveraner Busack in zartgestimmter Einfachheit, der liebenswürdige Kleinschilderer Poll, weiter Pridöhl mit rot und rosa blühendem Eingeweide-Stilleben, Szymkowiak, Margarete Schall, vor allem noch Annette Engelmann, deren träumerisch-verschossene Farben das Geheimnis dreier altmodischer Schwestern wahren. Ungern nur breche ich die Aufzählung beachtlicher Nachwuchserscheinungen ab, um lediglich noch die Plastiker Otto Baum aus Stuttgart und Walter Rößler aus Köln zu registrieren.

Mit buntgemischten Weihnachtsbildermessen von geringerer Bedeutung und schwankendem Niveau haben sich die Deutsche Kunstgemeinschaft (mit ausgezeichneten Arbeiten von Kaus, Gottfried Graf, Gawell, Feibusch, Schoff, Wilhelm Wagner) und die jetzt auffallend tätige Gemeinschaft Porza eingestellt. Sie zeigt zwischen viel Mittel- und Minderwert zwei reizende Bilder von Bernhard Klein, schlagende Schematisierungen von Nerlinger, frisch und witzig modellierte Nacktfigürchen von Laurent F. Keller, die feine Porträt-Terrakotta Jedlickas von Ilmari, schwarze, skurrile Zementgebilde von Pellon und vor allem scharf aus der Realität gerissene Lithozeichnungen Alfred Springers, deren unverblümte Energie einem nachgeht. Diese Porza-Schau schloß sich einer anderen an mit mehreren Einzelkollektionen, dar-

Pablo Picasso ♂ Maternité

Ausgestellt bei Alfred Flechtheim, Berlin

unter die von Suzanne Carvallo-Schülein, der durch malerischen Esprit ausgezeichneten Porträtistin; ihre Bildnisse schmeicheln durch opalisierende Farben und durch Eleganz sprühender Andeutung dem Modell wie dem betrachtenden Auge, — sie haben, was so selten ist, gesellschaftliche Haltung.

Im Lichthof des ehemaligen Kunstgewerbemuseums eine umfängliche Darstellung der vielfältigen Leistung F. H. Ehmckes und des Ehmcke-Kreises. Schrift, Satz, Buchkunst, Gebrauchsgraphik, Einbände, Reiseskizzen: man gewahrt erst hier die ganze Weite und Ausbreitung dieser stets gehaltvoll prägenden Produktion, deren Werkstattcharakter stolz betont wird. Ein besonderes Kapitel die Erzeugnisse der Pressa-Offizin. Wichtiger vielleicht noch als die unmittelbar eigene graphische Leistung Ehmckes sein Schulwirken. Seine Einflußsphäre ist kaum zu überschauen, Namen wie Rössing (Essen), Schnarrenberger (Karlsruhe), Eichheim (München), Albers (Magdeburg), Dreesen (Hamburg) usw. markieren nur Vorposten der Auswirkung. Bei dieser Gelegenheit darf auf Ehmckes grundlegendes Werk »Ziele des Schriftunterrichts. Ein Beitrag zur modernen Schriftbewegung« verwiesen werden, das kürzlich in zweiter Auflage bei Eugen Diederichs in Jena erschienen ist.

Wolfradt

LONDONER AUSSTELLUNGEN

Messrs. James Connel's Galleries / The Beaux Arts Gallery / Messrs. Colnaghi

In den Räumen von Messrs. James Connel's sind farbige Zeichnungen aus Rom von H. Rushbury A. R. A. ausgestellt, einem der fähigsten unter den jüngeren Radierern und Zeichnern. Die Blätter geben nicht einfach Stadtansichten von Rom, sondern vermitteln auch einen guten Eindruck vom Leben der Stadt. Auffallend die Vorsicht und Sorgsamkeit bei der Verwendung von Figuren. Diese ausgestellten Proben seiner Kunst erfreuen sowohl die Verehrer der ewigen Stadt als auch die Liebhaber guter Zeichenkunst.

In der Beaux Arts Gallery sieht man eine Sammlung von Statuetten und keramischen Erzeugnissen von A. Allinson, G. Bayes, Therese Lessore u. a.

Bei Messrs. Colnaghi hält eine Gruppe moderner Keramiker eine Ausstellung ab, bei der besonders vorzüglich Bernard Leach abschneidet.

H. W.

DEUTSCHE KUNST IN WIEN

Bei Würthle befindet sich zur Zeit eine kleine Schau von Gemälden und Graphiken prominenter deutscher Künstler, Spätimpressionisten und Vertreter des konkreten Expressionismus (die des abstrakten Expressionismus und die der neuen Sachlichkeit sollen in späteren Teilausstellungen vorgeführt werden). Bilder von Hofer: Akte und ein in Stufung und Zusammenklang der Farben ungemein geschmackvolles Obststilleben einer älteren, um mehrere Jahre zurückliegenden Phase, während die nahezu akademisch wirkende Landschaft (Agnuzzo II) und das Gemüsestilleben, die der letzten Zeit angehören, bereits von dem Geist der neuen Realität erfüllt sind. Von Rohlfs spukhafte späte Frauenakte und blutrotem Grund ent-

Mary Duras — Mädchen am Fenster

Aus der Ausstellung der Prager Sezession

wachsende bleichfarbige Iris. In glutende Farben getauchte Bilder von Schmidt-Rottluff und Pechstein. Dazu noch Arbeiten von E. Heckel, Herbig, in ihrer Tektonik einzigartige Gemälde von Kerschbaumer, von O. Müller rhythmisch gegliederte Figuren- und Landschaftsbilder. Von M. Kaus sind u. a. zwei farbensatte, wuchtig-monumentale Donaulandschaften zu sehen. Nolde ist diesmal nur mit zwei Graphiken vertreten. Ein in Wien bislang ganz Unbekannter ist Ewald Mataré, dessen an prähistorische Felsbilder gemahnende geometrisierende Tierdarstellungen das Essentielle in prägnantester Formel wiedergeben. Alles in allem dürfte die Ausstellung trotz ihrem geringen Umfange zufolge der hohen Qualität der Mehrzahl des Gezeigten in Wien bei seiner lokalen Isoliertheit überaus anregend wirken. P.-N.

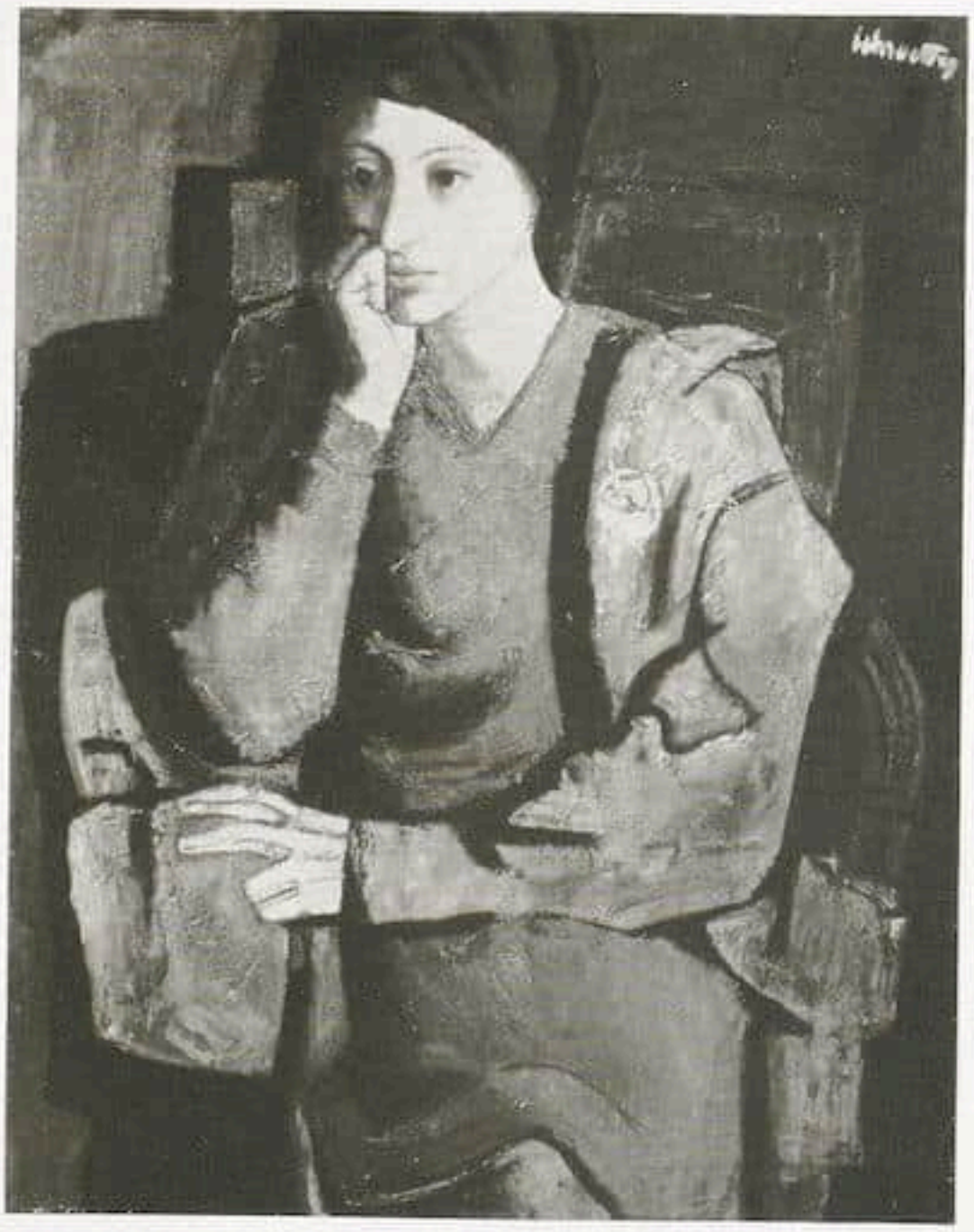
PRAGER SEZESSION

Die »Prager Sezession«, die neue Vereinigung zeitbewußter deutscher Künstler in der Tschechoslowakei, tritt mit ihrer ersten Ausstellung (im Kunstverein) vor die Öffentlichkeit. Zu der ideellen Bedeutung für die deutsche Kunst dieses Landes tritt die faktische eines wirklichen Niveaus. Gäste aus dem Reich und aus Österreich schaffen ein Relief (diesmal Karl Hofer und R. Thöny (Graz). Korrespondierende Mitglieder: Sudetendeutsche, die im Ausland leben, verknüpfen die einheimische Kunst mit den Metropolen Paris und Berlin. Im Lande selbst schaffen zerstreut in kleinen Städten und in Prag beachtliche Leute, die wirksam zusammengefaßt zu haben, ein großes Verdienst der mutigen Vereinigung ist. Denn einiger Mut gehört schon dazu, hier für moderne deutsche Kunst zu werben. Georg Kars gehört heute zu den anerkannten Malern von Paris. Sein vornehmer Lyrismus treibt hier das Niveau stark hinauf. Kubins »Stilzel«-Zyklus bedeutet eine prächtige Konzentration des großen Zeichners, eine ganz große Sonderkunst. Moritz Melzer tönt immer bewußter ab, klärt seine schöne Eigenwilligkeit. Mit Willy Nowak, der jetzt Professor an der Prager Akademie ist, und Friedrich Feigl kommen kultivierte Töne aus Berliner Arbeitsatmosphären in die leicht ins Romantische ausschlagende Note der hiesigen Deutschen. Die Gefahren eines solchen Romantizismus sind heute hier allgemein erkannt. Von verschiedenster Seite her sucht man dagegen anzugehen: Frisch angenommene Natürlichkeit bei Anton Bruder, bei Felix Bibus, bei Alois Watznauer, Grete Passer. Auflockerung aus Paris bei dem Malertemperament Maxim Kopfs, der nun immer breiter ausholen darf, Formstudien im Stilleben Püschel und Dorn. So leicht ist sowas nicht auszutreiben: bei dem farbenfrischen Fritz Kausek spukt es noch herum und bei Mikevska flüchtet es sich in einige »Hoferei« hinein. Bei Dobrovsky kompensiert es sich durch Wiener Malkultur. Bei Charlotte Radnitz dringt es neuerdings aus froher, sehr persönlicher Fabulierlust zu sehr reifer Bildgestaltung voller Kultur und warmem Sehen durch. Mit Richard

Schrötter (Abb.) greift die Gruppe dann wieder in die Welt hinaus: bewußtes Formstudium vereinigt sich hier mit sichersten Impulsen zu einer schönen hoffnungsvollen Malerei. Einige beachtenswerte bildhauerische Leistungen zeigen die sehr begabte Mary Duras (Abb.) und der neuerdings so schön gereifte Karl Vogel. Wir wünschen der Vereinigung die Möglichkeit, ihr Schaffen im Reich vorzustellen.

*

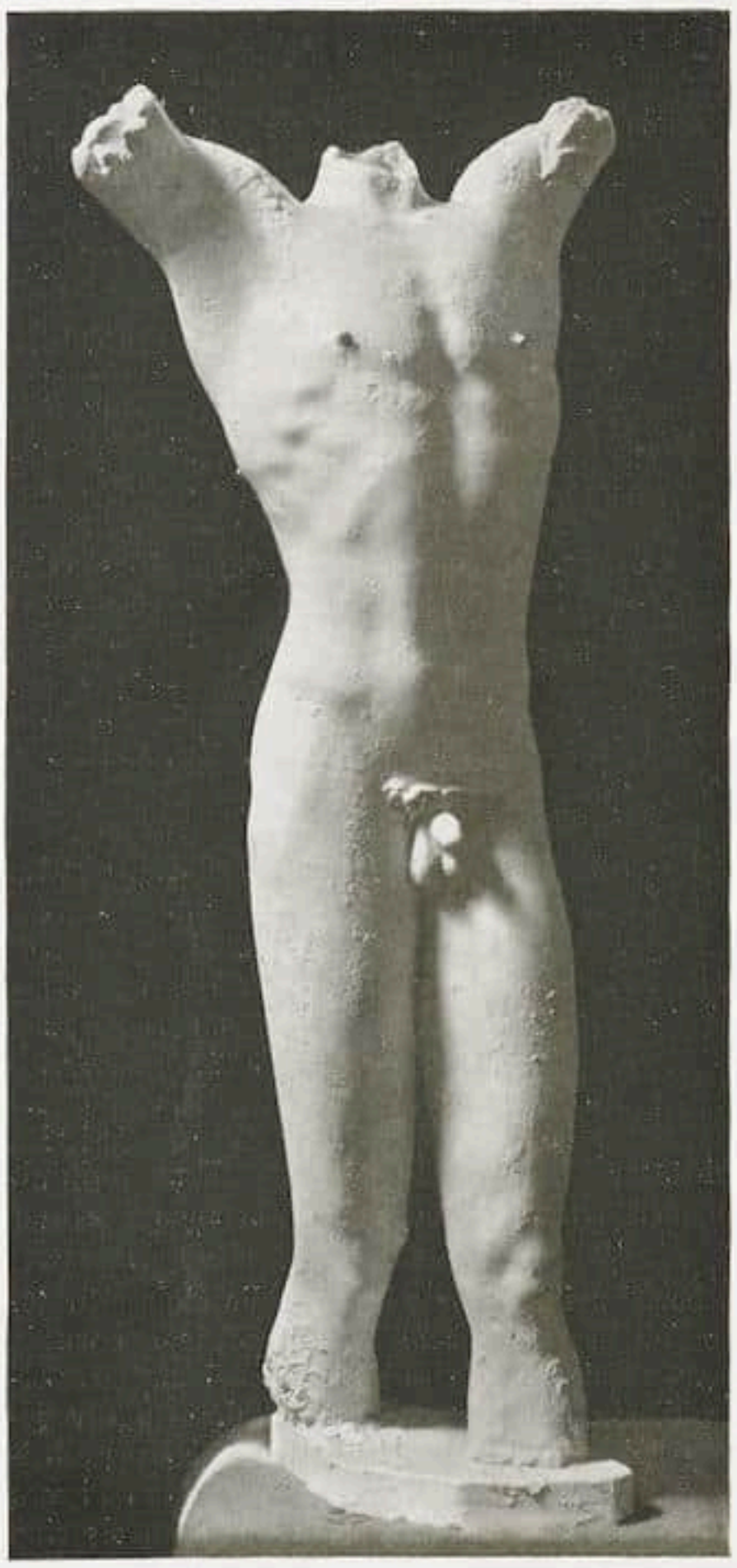
Das Kunstgewerbemuseum (der Handels- und Gewerbekammer) in Prag zeigt eine im Apparat (Ausstellungsausschuß, Katalog usw.) großaufgemachte »Internationale Tiefdruckausstellung«, die über den heutigen Stand dieses Reproduktionsverfahrens Aufschluß gibt. Fast alle europäischen Länder (Amerika, Japan) sind vertreten, Deutschland besonders reich. Die Ausstellung ist dem Andenken des 1926 in Wien gestorbenen Erfinders des Tiefdrucks, Karl Klitsch (Karel Klič), gewidmet, eines Tschechen, der in Wien die Grundlagen des Verfahrens ausgearbeitet, sie in England (Lancaster) ausgebaut hatte. Einige Erstdrucke von seiner Hand werden hier gezeigt. O. S.



Richard Schrötter — Frauenbildnis
Aus der Ausstellung der Prager Sezession

ZÜRCHER KUNSTHAUS

Das wichtigste Ereignis auf künstlerischem Gebiet seit der Internationalen Ausstellung 1926 war die Ausstellung »Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik«, die das Zürcher Kunsthaus veranstaltete. Da der Referent der Ausstellung nahestand, wird das Thema noch von anderer Seite behandelt werden. Christian Zervos nennt die Veranstaltung in den »Cahiers d'Art« la plus importante des expositions, dont le »Kunsthaus ait jamais été honoré«. Hier sei nur auf die Auswirkungen, die die Ausstellung selbst hatte, eingegangen. Die Ausstellung wird nicht auf Zürich allein beschränkt bleiben. Von Zürich gelangt sie nach München und von dort voraussichtlich an ein staatliches Institut in Berlin, später nach Hannover, möglicherweise auch nach Frankfurt. In Frankfurt allerdings wollte man sie in einem weitern Rahmen in einer Ausstellung »Der Kampf der Stile« zeigen, alle Richtungen vom Impressionismus bis zum Surrealismus sollten dargeboten werden. In Zürich wollten wir diese Nebeneinanderstellung gerade nicht, wir wollten bewußt nur jene Bewegungen berücksichtigen, die über das Blickfeld der Renaissance (Perspektive) hinaus die neuen Sehmöglichkeiten aufzeigten, die unsere Zeit geschaffen hat. Deswegen schlugen wir auch den Titel »Neue Optik« vor, den die Ausstellung voraussichtlich in Deutschland tragen wird. Es handelte sich uns nicht darum, eine demokratische Übersicht über alles, was die Malerei unserer Zeit hervorgebracht hat, zu geben. Es wurde versucht, einmal die Führer nebeneinanderzustellen, die in den letzten zwanzig Jahren dafür gesorgt haben, daß die Malerei ihre Lebensberechtigung nicht verloren hat. Diese Führer von Picasso bis Arp wollen weniger »Kunst« geben, als eine moralische Haltung manifestieren. Daß dies nicht nur leere Worte sind, merkte man an der Auswirkung in Zürich. Die Ausstellung erreichte ihren Zweck: sie wühlte die Leute immerhin so auf, daß der Leiter einer Veranstaltung, die im Zusammenhang mit der Ausstellung stand, von der »Ohrfeiger-Atmosphäre« sprach, die immer entstehe, sobald über diese Bilder verhandelt werde, d. h. die Ausstellung zwinge zu einer unbedingten Stellungnahme. Prof. Dorner, Hannover, zeigte dem Publikum den historischen Zusammenhang mit dem vergangenen Jahrhundert. Der Referent versuchte, den inneren Zusammenhang dieser Malerei mit andern produktiven Disziplinen unserer Zeit anzudeuten. — Hans Arp führte. — Die Zürcher Maler veranstalteten im geschlossenen Kreis Diskussionen. — Vor den Bildern Picassos und Braques traten in einer Soirée im Kunsthaus Hans Arp und Kurt Schwitters auf. Kurt Schwitters konnte es wagen, vor dem Zürcher Publikum



Arno Breker Knabentorso
Aus der Breker-Ausstellung der Galerie Flechtheim, Düsseldorf

mit einigen Takten aus seiner gesprochenen Lautsonate zu beginnen.
(Übrigens dürften die Lautsonate Kurt Schwitters und die Gedichte Hans Arps voraussichtlich einige der ganz wenigen »literarischen« Zeugnisse sein, die unsere Zeit überdauern werden. Gibt es in Deutschland keine Grammophonplatten-Fabrik, die das geschäftliche Wagnis auf sich nähme und die Lautsonate Kurt Schwitters wenigstens bruchstückweise allgemein zugänglich machte?) Den Abend beschloß ein surrealistischer Film »Un chion andalou« von den Spaniern Bunuell und Cesar Daly. Er soll in nächster Zeit auch nach Berlin kommen. Die Bilder Dalys hingen im Kunsthaus ebenso wie die Bilder Arps und Schwitters, wobei aber angemerkt werden soll, daß wir die malerische Produktion Dalys bereits für gefährlich literarisch halten. — Die Literaten fanden ihrerseits, daß die Sache auch sie anginge. Als Schlußpunkt veranstaltete der Literarische Klub des Lesezirkel Hottingens einen Diskussionsabend über »Abstrakte und Surrealistische Kunst«. An diesem Abend hat man im intimen Kreis die abstrakte Kunst und den Surrealismus sozusagen völlig abgestochen. Es wurden vier Referenten aufgeboten. Ein Philosophie-Professor, ein Kunstkritiker, ein Radierer und ein Maler. Aber es wurde weniger diskutiert, als ein Hochgericht gehalten. Der Professor klagte über das Fehlen der Mythologie in unserer Zeit im allgemeinen und in dieser Malerei im besonderen. (Man hätte die Anwesenheit des englischen Philosophen Russell gewünscht, der das Publikum wohl aufgeklärt hätte, daß auch die Philosophie heute die verwaschenen Kathederbegriffe wie »Mythologie« durchaus ablehnt.) Der Philosoph war erschüttert über die »Tragödie unserer Zeit« mit ihrem »Evangelium der Gleichwertigkeit«. Er warnte vor diesen Malern, »die gegen das Persönliche Sturm liefen«. Der Radierer wiederum warnte vor diesen »Superindividualisten«. Und der Kunstkritiker gab bekannt, daß ihm — mit freundlicher Ausnahme von Braque und Picasso — die ganze Richtung nicht passe und konstatierte mit Befremden, daß das Publikum »die Verschen der Dadaknaben (gemeint ist vor allem Arp), die in erschreckender Weise historisch gewirkt hätten, ernst genommen habe«. Es wurde uns auch eine Prophezeiung mit auf den Weg gegeben, indem als Erlösung aus all dem Krampf eine neue Klassik angekündigt wurde. Mitten in einer Atmosphäre unbedingten Besserwissens trat plötzlich der Maler Oscar Lüthi auf und verlas, als ob nichts geschehen wäre, ein Manifest »Der Fall Hans Arp«.
... »diese Krise, die ja nicht von ungefähr in die Welt gesetzt wurde, ist sie nicht jedes einzelnen Krise und eine Krise in der Kunst schlechthin? ...
Arp gibt tatsächlich das Ding. Er setzt es in die Welt wie Gott den Baum, nur daß dieses Ding keine räumliche Weite besitzt, es ist statisch, stereotyp. In der Erkaltung dieser Form liegt eine leise Wehmut, und das ist das Lächeln seiner Ironie...«
Es gehört Mut dazu, mitten in eine Phalanx von Selbstgerechtigkeit die Sauberkeit eines Bekenntnisses zu schleudern.
Die Diskussion im Zürcher literarischen Klub ist im wesentlichen nicht individuell. Der abwehrend eingestellte Philosophieprofessor, Kunstkritiker oder Künstler hätte sich in München oder Berlin wahrscheinlich ganz ähnlicher Argumente bedient. Darum erwähnen wir sie. Wenn es Franz Roh gelingt in seinem neuen Buch über die »Vorurteile unserer Zeit« die ewig gleichen Argumente, die

klischeemäßig gegen jede Art produktiver Bestrebungen heute angewendet werden, in typische Formeln zu bringen, so könnte er der Zeit einen großen Dienst erweisen.

Vielleicht hätte die Ausstellung auch in Deutschland etwas zu bewirken? Eine Revision des Urteils, eine Verschiebung der Wertakzente. Wir stehen nicht allein mit dieser Meinung.

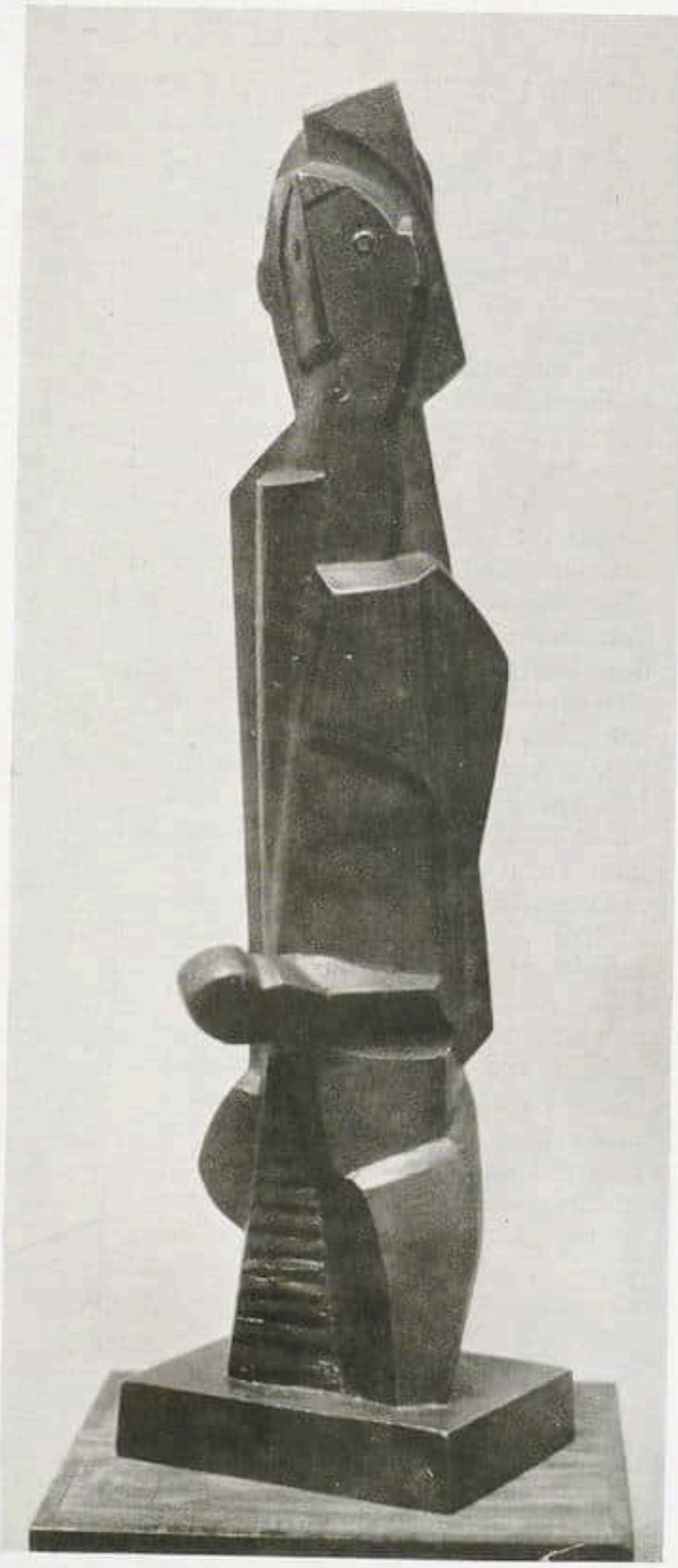
Nun ist wieder Ruhe im Kunsthaus eingetreten. Die Jury der »14. Ausstellung der Gesellschaft Schweizer Maler, Bildhauer und Architekten« hat gelegentlich Werke durchschlüpfen lassen, die nur den Qualitätsmaßstab väterlichster Milde vertragen. Jedem Versuch abstrakter oder surrealistischer Richtung wurde strengstens die Türen gewiesen. Der allgemeinen Qualität nach kann die Ausstellung mit ähnlichen Veranstaltungen in Berlin oder Paris durchaus konkurrieren. Etwas anderes ist es aber um die Frage, ob Bilderansammlungen in dieser Form noch lange Lebensberechtigung haben werden. Ist es ein Symbol, daß den Ehrenplatz gerade ein Kolossalbild Cuno Amiets (Katalogpreis 16 000 Franken) einnimmt, das einen schweizerischen Oberst zu Roß darstellt? Giedion

Nachwort des Herausgebers

Ein Kopf wie Giedion hat durch die ihm innewohnende schöpferische Überzeugtheit unbedingt Anspruch, gehört zu werden. Daß sich die Schriftleitung des Cicerone nicht restlos mit der Einstellung des obigen Referates identifiziert, sei trotzdem betont. Aber wir sind auf der anderen Seite der Meinung, daß solches Bekennertum der Bewegung unserer Zeit im Künstlerischen nur von Nutzen sein kann. Denn dieses allein hat die Kraft der Aufrüttelung und des Vorstoßes hin zu kommenden Dingen, die heute mehr erfühlt als begriffsmäßig fixiert werden können. B.

PAUL SEIDEL †

Der langjährige Direktor des Hohenzollern-Museums und der Kunstsammlungen des letzten Kaisers, Geheimrat Paul Seidel, ist am 6. Dezember im Alter von 72 Jahren in Berlin gestorben. Ein feiner Kenner des deutschen und französischen Dix-Huitième ist mit Seidel dahingegangen, ein um die preußische Krone hochverdienter Mann, dessen Lebensarbeit in dem von ihm geleiteten Hohenzollern-Jahrbuch (dem Publikationsorgan des kaiserlichen Privatkunstbesitzes) wissenschaftlich ausgebreitet ist. Eine der ersten Arbeiten Seidels galt dem Hofmaler Antoine Pesne, wobei nicht an das berlinisch-witzige Wort Jaro Springers vom »Penn-Seidel« erinnert sein soll. Denn dieses paßt ganz und gar nicht auf die vornehme Gesinnung und die stille, aber rührige Forscherarbeit des Gelehrten, der aus der Fülle seines Wissens immer anderen mitgeteilt hat, nicht zuletzt auch mir, als ich in den Jahren 1912/13 die letzte große Jahrhundert-Ausstellung »Deutsches Barock und Rokoko«, Darmstadt 1914, vorbereiten mußte. Seine reiche Erfahrung hat mich damals beraten, und seinem energischen Eintreten für die Idee der Ausstellung ist es allein zu danken gewesen, daß ein sehr wertvoller Teil des künstlerischen Privatbesitzes der Hohenzollern auch auf der Darmstädter Ausstellung vertreten war. Biermann



Henri Laurens — Boxer

Aus der Ausstellung der Galerie Flechtheim, Berlin »Seit Cézanne in Paris«

KUNST-LITERATUR

C. LEONARD WOOLLEY: VOR 5000 JAHREN. (Die Ausgrabungen von Ur und die Geschichte der Sumerer.) Franckh'sche Verlagshandlung. Stuttgart 1929.

Leonard Woolleys epochemachendes Buch »The Sumerians« über die Kunst und die Kultur der Sumerer, das im vorigen Jahre in Oxford in der Clarendon Press erschien, liegt jetzt auch in deutscher Ausgabe vor, übersetzt, gut übersetzt von Heribert Hassler, mit einem Geleitwort des bekannten Berliner Assyrologen Eckhard Unger. Die Veranstaltung der deutschen Ausgabe ist höchst verdienstlich. Denn seit den Ausgrabungen auf Kreta vor 30 Jahren haben Archäologie und Orientalistik nichts so Bedeutendes erlebt wie diese Ausgrabungen in Ur in Chaldaea, in deren Verdienst sich Leonard Woolley mit den Gelehrten der Universität Pennsylvania (U.S.A.) teilt. Der »Cicerone« hat seinerzeit, als die ganzen Grabfunde, vor ihrer Teilung zwischen London, Pennsylvania und Bagdad, im British-Museum ausgestellt waren, über diese Grabungen berichtet, besonders natürlich über das kunstwissenschaftlich Interessante und das künstlerisch Großartige daran. (S. Cicerone, Jahrg. XX, Heft 17.) Woolleys Buch nun behandelt nicht nur das Künstlerische und Archäologische, sondern schreibt die Geschichte der alten Sumerer neu, nach den alten Quellen und auf Grund der durch die Ausgrabungen neu gewonnenen Erkenntnisse. Höchst anschaulich erzählt Woolley, von den Anfängen an, die Geschichte und die Schicksale dieses Volkes bis zur Zeit des Gudea, schildert dann in einem überraschend interessanten Kapitel das soziale Leben der Sumerer mit seinen äußerst durchgearbeiteten Rechtsformen und seiner sehr hoch entwickelten geistigen und künstlerischen Kultur. Die Geschichte der dritten Dynastie von Ur, das Aufkommen von Isin, das Schicksal von Larsa unter der Dynastie von Elam, das Emporblühen Babylons und das Ende der Sumerer werden im Schlußkapitel behandelt. Woolley erzählt anschaulich und plastisch, sehr lebendig, so, daß auch der Nichtgelehrte, sofern er nur gebildet ist, alles verstehen und ihm überall folgen kann. Siebzehn Bildtafeln und eine Reihe von Textabbildungen begleiten die Darstellung. Für eine wahrscheinlich bald nötig werdende Neuauflage dieser deutschen Ausgabe sei der Wunsch gestattet, es möchten noch einige Bilder mehr hineingenommen werden; etwa: Der kleine silberne Esel, der auf den Zügelführungsringen einer Wagendeichsel stand; der (neugefundene) Widder im Dornbusch; und eine Originalaufnahme der Mosaikstandarte, die in der vorliegenden Ausgabe nur in Nachzeichnung vorkommt. E. Waldmann

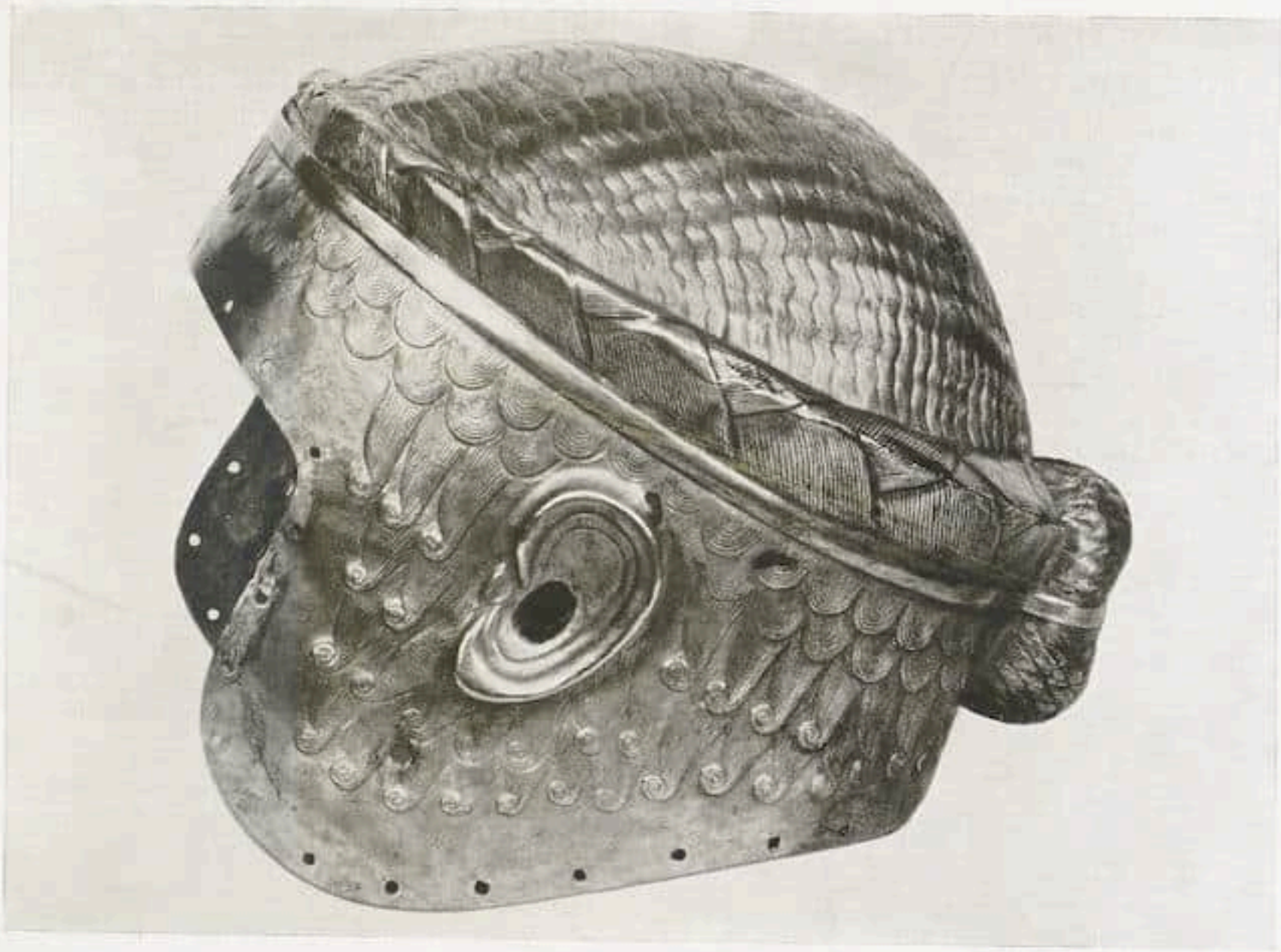
Mythologische Szenen. Gravierung auf Muschelplättchen (stammt von einer mit einem Stierkopf in Gold und Lasurstein »Dem Blaubart« verzierten Harfe (?). Aufgefunden in dem Königsgrab in Ur. Aus C. L. Wolley, Vor 5000 Jahren, Ausgrabungen in Ur (Chaldäa). Geschichte und Leben der Sumerer. Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart.

DAGOBERT FREY: DAS BURGENLAND, SEINE BAUTEN UND KUNSTSCHÄTZE. Mit 160 Abbildungen und 8 Plänen. Verlag von Anton Schroll & Co. in Wien, 1929.

Eine populäre Einführung in ein kunstgeschichtliches Neuland, dessen Burgen und Schlösser (neben denen der Kirchenbau zurücktritt) zu den architektonisch bedeutsamsten Adelssitzen Österreichs von der Gotik bis zu dem Ausklang des Barock zählen. So hat die Eisenstädter Residenz der Esterházy (der größten Grundherren des Burgenlandes), denen nicht nur Eisenstadt selbst, sondern auch eine Reihe von Herrensitzen wie Lockenhaus, Kobersdorf, Forchtenstein, Deutsch-Kreutz, Lackenbach, Kittsee ihr heutiges Aussehen, zum Teil auch ihre Gründung dankt, ihr baukünstlerisches Antlitz durch den Umbau Carlo Martino Carlones erhalten. Und kein Geringerer als Lukas von Hildebrandt ist der Erbauer des Harrachschen Schlosses Halbthurn gewesen. Die kurzgefaßte Einleitung entwirft in knappen, doch lebendigen Zügen ein farbenreiches Bild des Landes und seiner (zum überwiegenden Teil dem Barock angehörenden) Kunstschätze, die uns an Hand eines reichen, sorgfältig gewählten Bildmateriales vorgeführt werden. Ein an das Vorwort sich schließendes Bilderregister enthält ausführliche Erläuterungen zu den einzelnen Abbildungen. Poglayen-Neuwall

VLAMINCK: GEFAHR VORAUS! Aufzeichnungen eines Malers. Übersetzt v. Jürgen Eggebrecht. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1930.

Der französische Titel dieses Buches lautet: »Tournant dangeraux. Souvenirs de ma vie.« Jeder, der mal im Auto durch Frankreich gefahren ist, weiß, was »Tournant dangereux« bedeutet. Der deutsche Titel ist also, wie man sieht, reichlich unklar und sicher nicht glücklich gewählt. Das muß be-



Der goldene Helm des Mes-Kalman-Dug

(Das auffallendste Beispiel sumerischer Goldschmiedekunst aus der Zeit der ersten Dynastie von Ur)
Aus C. L. Wolley, Vor 5000 Jahren. Ausgrabungen in Ur (Chaldäa). Geschichte und Leben der Sumerer. Franckh'sche Verlagshandlung, Stuttgart

tont werden, weil schlecht gewählte Titel oftmals schon das Schicksal eines Buches bestimmt haben und es ein Jammer wäre, wenn gerade dieses spannende und mutige Bekenntnis des bekannten französischen Malers dem deutschen Publikum verschlossen bliebe. Im Gegenteil: Es müßte bei uns einen großen wohlverdienten Erfolg haben. Nicht weil der Maler, der schon vor zwanzig Jahren mit anderen die Avantgarde der jungen Kunst bildete, sich hier auch als ein Schriftsteller von hohen Graden erweist, sondern weil dies eines der wirklich europäischen Bücher ist, an denen unsere Zeit langsam wieder genesen kann. Das Leben dieses Malers hat jenen Zickzackkurs, geht durch viele gefährliche Kurven hindurch, daß die Schilderung desselben, von innenher eine Atmosphäre seltsamer Spannung erzeugt, wie sie nur den besten Romanen eignet. Ein breites Kapitel in diesem Buch: der Krieg. Welch ein Dokument höchster Menschlichkeit! Daß auch manches kluge Wort zwischendurch der Kunst gewidmet ist, macht das Buch nur interessanter. Gäbe es im übrigen hüben wie drüben mehr solche Menschen wie Vlaminck, es müßte um Europa besser bestellt sein. Biermann

BILDERHEFTE DES DEUTSCHEN OSTENS

Im Verlag von Gräfe & Unzer in Königsberg erschienen vier Nummern in Großquart dieser Folge von Einzelheften, die dazu berufen sein sollen, die Kenntnis des deutschen Ostens über die engere Heimat hinaus zu verbreiten und vor allem nach Westen zu eine Brücke nach dem übrigen Deutschland zu schlagen. Diese propagandistische Absicht ist im Sinne der deutschen Kultur nur zu loben. Auch die gewählte Form erscheint klug und bei niedriger Preisstellung qualitativ besonders eindrucksvoll. Einem knappen einführenden Text von wenigen Seiten folgen jeweils acht Reproduktionen in bestem Lichtdruck. Die Leser unserer Zeitschrift seien speziell auf die Veröffentlichung über die gotische Holzplastik in Ostpreußen mit einer Einleitung des Königsberger Privatdozenten Carl H. Clasen und die ungemeinen interessante Publikation der berühmten Silberbibliothek des Herzogs Albrecht verwiesen, die der Königsberger Museumsdirektor Alfred Rohde veröffentlicht.

Das dritte Heft gilt dem Schauspieler Paul Wegener, einem Sohn Ostpreußens, in dem als besonders wertvoll die farbige Reproduktion nach einem Aquarell von Conrad Bischoff erscheint.

Weniger oder nichts zu sagen ist über ein viertes Heft, das dem ostpreußischen Pferd gewidmet ist und eigentlich nicht recht in diese Reihe hineingehört und den sonst kulturell so klaren Sinn des Unternehmens ein wenig verwirrt. B.

SAMMLER UND MARKT

AUTOGRAPHEN BEI BAER & CO.

Trotz der schwierigen Zeitverhältnisse war die Versteigerung der Autographen aus dem Besitz des verstorbenen Herrn Heinrich Stiebel, die bei der Firma J. Baer & Co. in Frankfurt a. M. am 27. November 1929 stattfand, ein großer Erfolg. Die Versteigerung fand unter reger Beteiligung zahlreicher Institute und Privatsammler statt. Die Schätzungspreise wurden im Durchschnitt um ungefähr 20% überboten. Bei vielen Nummern wurde jedoch das Vielfache der Schätzungspreise bezahlt. Besonderes Interesse erweckten selbstverständlich die wertvollen Goethe-Autographen. Das Gedicht Haus Park (geschätzt 1200 RM.) brachte 2400 RM., ein Bruchstück aus dem Westöstlichen Divan (geschätzt 1000 RM.) brachte 1150 RM., der geschlossene Geisterkreis, ein Albumblatt aus Faust (geschätzt 1500 RM.) brachte 3300 RM., ein Originalfragment aus Faust, 2. Teil (geschätzt 2000 RM.) brachte 2800 RM. Auch die Briefe wurden gut bezahlt. Ein Brief an Herda brachte 315 RM., ein solcher an den Kammerherrn von Einsiedel 330 RM., ein sehr schöner Brief an die Schauspielerin Fried. Unzelmann 790 RM., von zwei Briefen an Voigt brachte einer 325 RM., ein anderer 320 RM., ein Brief an den Buchhändler Frommann 700 RM., ein solcher an Nicolovius 515 RM., ein vollständiger Briefwechsel zwischen Goethe und Chr. Friedrich von Buttel 350 RM., ein Brief an Eckermann 450 RM. Großes Interesse war auch für Schopenhauer-Briefe vorhanden, die mit 400 bis 950 RM. (Brief an seine Schwester Adele) und 300 RM. bezahlt wurden. Sehr hoch gingen auch die Briefe von Mitgliedern des Hauses Rothschild weg. Ein Mietskontrakt des Begründers des Welthauses (geschätzt 30 RM.) brachte 190 RM., ein langer Brief desselben (geschätzt 50 RM.) brachte 205 RM., ein Zirkular mit Unterschriften von drei der Fünf Frankfurter (geschätzt 30 RM.) brachte 300 RM.

Br.

Altchinesische große Holzstatuette der Göttin Kuan-yin mit Spuren farbiger Bemalung

Aus einem Tempel im Innern Chinas. Zweite Hälfte der Sung-Epoche / Ausgestellt bei Hugo Meyl, München

EIN BILDARCHIV FÜR DEUTSCHE KUNST IN BERLIN

Die Gründung eines Bildarchivs, das es sich zum Ziele setzt, möglichst alle erreichbaren Aufnahmen deutscher Kunstdenkmäler zu vereinigen, ist seit langem eine der dringendsten Forderungen nicht nur der engeren Kreise der Kunstgelehrten, sondern aller derjenigen, denen die Erforschung und Erhaltung der reichen künstlerischen Hinterlassenschaften des deutschen Volkes als eine der vornehmsten nationalen Pflichten erscheint.

Solche Bestrebungen sind schon seit langer Zeit am Werk. Viel ist seither für die Erforschung und Erhaltung der Denkmäler deutscher Kunst geschehen, die Erforschung heimatlicher Kunst ist als die zentrale Aufgabe deutscher kunstgeschichtlicher Arbeit anerkannt; aber noch immer fehlt es an dem wichtigsten Hilfsmittel solcher Forschung, an dem Bildarchiv, das das notwendige Studienmaterial an öffentlicher Stelle der allgemeinen Benutzung bereitstellt.

Es wird die erste Aufgabe des Bildarchivs sein, eine möglichst umfassende Sammlung fotografischer Aufnahmen deutscher Kunstdenkmäler anzulegen, um damit der Forschung eine Grundlage zu geben, wie sie in anderen Ländern seit langem schon geschaffen ist. Das Bildarchiv soll zugleich als ein zentraler Nachweis der in Deutschland vorhandenen Aufnahmen dienen. Es soll die Arbeit

der zahlreichen Stellen privater und öffentlicher Art, Berufsfotografen, Gelehrter und Denkmalämter, die ein außerordentlich großes Plattenmaterial besitzen, zusammenfassen, um sie für die Forschung nutzbar zu machen und durch eine Gesamtdarstellung ihrer Leistung der Geltung deutscher Kunst zu dienen.

Ein solches Bildarchiv kann nur dann nutzbar gemacht werden, wenn es mit einer Bibliothek vereinigt wird, die in möglichster Vollständigkeit die kunstgeschichtliche Literatur umfaßt. In dieser Erkenntnis ist der Beschluß gefaßt worden, das deutsche Bildarchiv der Staatlichen Kunstbibliothek anzugliedern, die einen erheblichen Grundstock der Sammlung zur Verfügung zu stellen in der Lage ist. S.

DIE REMBRANDT-AUSSTELLUNG IN BERLIN

Als Auftakt zu den festlichen Veranstaltungen anläßlich des hundertjährigen Jubiläums der staatlichen Museen in Berlin im Jahre 1930 findet, wie wir berichteten, im Frühjahr in der Preußischen Akademie der Künste zu Berlin eine große Rembrandt-Ausstellung statt. Veranstalter sind die Generalverwaltung der staatlichen Museen und die Akademie der Künste. Zum ersten Male wird in der Ausstellung der gesamte, sehr reiche staatliche Besitz Preußens an Rembrandtschen Gemälden, Radierungen und Zeichnungen zu einer einheitlichen Gesamtschau nach dem Vorbilde der Dürer-Ausstellung des Jahres 1928 vereinigt werden. U. a. wird auch das berühmte Familienbild Rembrandts aus Braunschweig, dies Meisterwerk aus den letzten Lebensjahren Rembrandts, sich unter den Schätzen in der Akademie befinden. Die Ausstellung wird voraussichtlich vom Februar bis März geöffnet sein. R.

CHINESISCHE AUSSTELLUNG IN DETROIT

Das Detroiter Kunstinstitut entfaltet eine starke Aktivität. Kaum ist die holländische Ausstellung, die ein weites Echo gefunden hat, geschlossen worden, als eine Ausstellung früher chinesischer Kunst hohen Ranges aus Museums- und Privatbesitz, vermehrt um eine Anzahl von Werken aus dem Handel, eröffnet wurde. Am stärksten ist die Keramik vertreten. Die Ausstellung enthält Beispiele chinesischer Töpferkunst von der Chou-Zeit bis zur Ch'ing-Dynastie, die die Haupttypen des Steinguts und des Porzellans vorführen. Nicht ganz so umfangreich, aber ausgezeichnet ausgewählt, ist die Zahl der Bronzen der Chou-, Han- und T'ang-Zeit, denen sich einige Stücke in Jade, Gold und Silber anschließen. Unter den Skulpturen, die Werke von der Sui- bis zur Sung-Periode zeigen, fallen vor allem eine polychromierte Kuanyin- und einige Bodhisathvadarstellungen auf; unter den Gemälden befinden sich typische Arbeiten des 10. bis 14. Jahrhunderts, die zum Teil bedeutenden Meistern der chinesischen Tuschmalerei zugeschrieben werden. M.

CRANACH-AUSSTELLUNG IN NEW YORK

Die Galerie van Diemen veranstaltet in ihren Räumen die vielseitigste Cranach-Ausstellung, die je in Amerika gezeigt wurde. Sie enthält Werke aus allen Perioden seines Schaffens und trägt wesentlich dazu bei, eine bessere Vorstellung von der Persönlichkeit Cranachs, der neben Dürer und Holbein der in Amerika geschätzteste deutsche Künstler ist, zu vermitteln. Der bisher in Amerika nur wenig bekannten Frühzeit gehören an eine Darstellung der Trinität und eine sehr farbige Predigt Johannes des Täufers. Besonders reich ist die Ausstellung an Werken der Zeit von 1515 bis 1520. Hier sind die bedeutendsten ein heiliger Christophorus, eine Verlobung der heiligen Katharina und eine sehr schöne Madonna mit dem Trauben essenden Christkind. Aus späterer Zeit sind vor allem zahlreiche Porträts bemerkenswert. M.

PISSARRO-AUSSTELLUNG

Ins Jahr 1930 fällt der hundertste Geburtstag des großen Impressionisten Pissarro. Um ihn zu feiern, wird im Frühjahr eine große Doppelausstellung des Malers gleichzeitig im Luxembourg und im Orangeriemuseum stattfinden. P. C.

MANNHEIM

Der vor allem als Keramiker und Architekt bekannt gewordene Max Läuger, Professor an der Staatlichen Kunstschule Karlsruhe, feierte am 30. September seinen 65 jährigen Geburtstag. Zu seinen Ehren hat die Mannheimer Städtische Kunsthalle soeben das gesammelte Werk des Künstlers in einer Ausstellung vereinigt, die bis 2. Februar dauern wird und seine Arbeiten als Keramiker, Bildhauer und Maler, Baumeister und Gartenarchitekt umfaßt. Die Ausstellung wird, indem sie die Entwicklung des Künstlers schildert, zugleich ein gutes Stück Formengeschichte der letzten 40 Jahre illustrieren.

DER AUTOR DER MICHELANGELESKEN TÄUFERFIGUR IN BERLIN

Seit ihrem Übergang ins Berliner Kaiser-Friedrich-Museum gehört die Marmorfigur des jugendlichen Johannes des Täufers, der eine Honigwabe schlürft, zu den meistumstrittenen Werken der italienischen Hochrenaissance. In Berlin steht sie im Mittelpunkt des Renaissancesaales als Werk des Michelangelo, und Wilhelm Bode ist stets dafür eingetreten, daß sie eine Schöpfung aus der Florentiner Jugendzeit des Meisters ist. Nun veröffentlicht eben Carlo Gamba, der angesehene italienische Kunstgelehrte, im »Dedalo« einen Aufsatz über den Bildhauer Silvio Cosini, der im Jahr 1495 wohl in Pisa geboren wurde, der aber nach

China, Sung-Zeit Kuan-yin auf Fabeltier. Reste alter Bemalung
Ausgestellt bei China-Bohlken, Berlin

Abstammung und Ausbildung Florentiner war, da er dort bei Andrea Ferrucci da Fiesole lernte. Er hat sein Hauptwerk, außer in den Engeln des Domes von Pisa, in dem großen Marmorgrabe des Antonio Strozzi in Santa Maria Novelle in Florenz geschaffen. Über dem Sarkophage schwebt da eine höchst anmutige Maria auf Wolken, das Kind an ihre Brust drückend. Und diese Madonna des marmornen Hochreliefs hat, worauf Gamba hinweist, ihren Bruder in dem Berliner Johannes dem Täufer. Er ist seinerzeit in Pisa in der Casa Rosselmini gekauft worden, wo er überlieferungsmäßig als Michelangelo galt. Aber viel mehr ähnelt der knabenhafte Jüngling jener Madonna: er hat genau denselben Übergang von der Stirn zur Nase, den geöffneten Mund mit der fliehenden Unterlippe, der wie von Lionardo inspiriert aussieht, und dieselbe Schwingung im ganzen Körper. Gamba bezeichnet daher die Berliner Figur als Jugendwerk des Silvio Cosini aus der Zeit seines Aufenthaltes in Pisa, wo er bis etwa 1528 blieb — er hat später ein großes Grabmal in Volterra und viele dekorative Plastiken im Palazzo Doria in Genua geschaffen. R.

RAFFAEL ODER NICHT RAFFAEL?

Die Öffentlichkeit beschäftigt sich seit einiger Zeit mit einem Gemälde, das von einem Konsortium

amerikanischer Katholiken dem Papst zum nahe bevorstehenden 50jährigen Priesterjubiläum geschenkt werden soll. Es handelt sich um ein schönes altes Bild aus Raffaels Zeit, das in besserer Komposition in der Leningrader Eremitage als »Madonna aus dem Hause Alba« nochmals vorkommt. Der Verteidiger des Bildes, der zugleich sein Besitzer ist, hat in einer einstweilen nur in englischer Sprache gedruckten Broschüre, die auch in Deutschland unter der Hand verteilt wurde, unter Hinzuziehung von Fachleuten in angesehener Stellung sich für den Namen Raffael eingesetzt, mit der Bezeichnung »Madonna di Gaeta« (früher im Besitze des Fürsten Putbus auf Rügen). In der deutschen Presse hat man jetzt ebensoviele Worte des Zweifels wie der Zustimmung gefunden, so daß der Streit durchaus nicht als geklärt gelten darf, zumal gerade namhafte Stimmen geschwiegen haben und Kenner wie Liebhaber nach wie vor skeptisch sind. Auch gibt es doch wohl zu denken, daß das in Frage stehende Bild nicht einmal unter die zweifelhaften in dem von Gronau herausgegebenen Raffael-Bande der »Klassiker der Kunst« aufgenommen worden ist. Wenn man die Liste der fehlenden Stimmen bedenkt, so fehlt vor allem die Zustimmung von Bode, der das Bild seit etwa 40 Jahren kannte und es stets ablehnte. Es fehlt auch die Stimme von Fischel, dem bekannten Raffael-Forscher, der an einer Raffael-Biographie arbeitet und der Herausgeber des groß angelegten Werkes über die Zeichnungen des Meisters ist. Es fehlen Georg Gronau, der Herausgeber jenes Raffael-Bandes, und Bernhard Berenson, auf dessen Urteil sonst der amerikanische Kunstmarkt hört. Von ausländischen Gelehrten schweigen die Vertreter des Louvre in Paris, der Direktor der National-Gallery in London, Corrado Ricci, der frühere Generaldirektor der Altertümer und Schönen Künste in Rom. Von jenseits des Ozeans fehlen der Direktor des Metropolitan-Museums in New York, der Direktor des Museums in Detroit, Valentiner, Paul Joseph Sachs von der Harvard Universität und Edward Forbes vom Fogg Art Museum. Es fehlen Namen wie Sir Martin Conway, Charles John Holmes, Paul Oppe in London, der Verfasser einer Raffael-Biographie, Tancred Borenius vom Lehrkörper der Londoner Universität, Oswald Sirén in Stockholm und Grabar, der bekannte Moskauer Restaurator und Kunstgelehrte. Diese Liste fehlender gewichtiger Stimmen könnte man beliebig fortsetzen. Demgegenüber stehen als Zustimmende neben einer Anzahl Direktoren deutscher Provinzmuseen vom Auslande Namen wie F. Hermanin, der Direktor der Staatlichen Galerien Roms, Nogara, der Generaldirektor im Vatikan, eine Autorität auf dem Gebiete der etruskischen Ausgrabungen, und Monsignore Wilpert, ein Spezialist für Katakombenmalerei. — In Europa wundert man sich, daß Amerika solche Opfer für eine so unsichere Sache bringen will und nicht bessere Verwendung für sein Geld findet als es an ein Bild zu wenden, das zum mindesten strittig ist und über das man nicht anders urteilen wird, auch wenn es seine Stelle im Vatikan finden sollte. R.

China, Wei-Zeit Falkner
Dunkelgrauer Ton, mit Resten rotbrauner und weißer Bemalung Ausgestellt bei China-Bohlken, Berlin

JACQUES DOUCET / AUGUSTE PELLERIN †

Zwei der größten französischen Sammler sind fast gleichzeitig gestorben: Jacques Doucet und Auguste Pellerin. Beide gehörten nicht dem alten Typus des Sammlers an, dem seine Sammlung ein Dauerhaftes, Unzertrennbares erschien. Den Vorwurf des strengen Degas hätten sie verdient, der eines Tages einen alten Freund, einen Sammler, zu grüßen sich weigerte und, als man ihn um den Grund fragte, antwortete: »Er ist gestorben: seine Sammlung wird verkauft.« Denn Doucet, der eine sehr große Sammlung von Werken des Dix-huitième besaß, ließ sie im Jahre 1912 im Hotel Drouot versteigern. Diese Auktion erregte Aufsehen, weil sie die für die Zeit fast kolossale Summe von 1/4 Millionen Franken erreichte. Später kaufte Doucet ausschließlich Werke der modernsten Malerei und des Orients.

Die große Tat, die ihm die Dankbarkeit aller Kunsthistoriker sichert, war aber die Gründung der »Bibliothèque d'Art et d'Archéologie«. Jeder auf diesem Gebiet tätige Franzose, jeder Ausländer, der in Paris gearbeitet hat, weiß, was an Reichtum und Bequemlichkeit diese Bibliothek bietet. Lange Zeit trug Doucet allein die ganze Last dieser Stiftung, kaufte die Bücher, bezahlte die Bibliothekare. Die Bibliothek nahm einige Wohnungen in der Rue Spontini ein. Später vermachte Doucet die Bibliothek der Pariser Universität unter der Bedingung, daß sie selbständig bleibe. Wie alle französischen Bibliotheken hat sie stark unter der Inflation gelitten. Jetzt bemüht sich unter Leitung des Herrn Wildenstein eine Privatgesellschaft, sie wieder auf die alte Höhe zu bringen.

Auguste Pellerin, ein französischer Industrieller, der den Titel eines schwedischen Konsuls führte, sammelte zuerst Manets Bilder. Schon vor dem Kriege entschloß er sich, sich von der Sammlung zu trennen und kaufte seitdem ausschließlich Cézanne. Mehr als hundert Gemälde des Meisters besaß er. Doch kannten verhältnismäßig wenig Leute diese Sammlung, denn Auguste Pellerin war ziemlich launenhaft und verweigerte manchmal den Zutritt zu seiner Sammlung. Einige Zeit hatte man gehofft, daß er dem Louvre diesen Schatz vermachen würde. Aber nur drei Bilder hat er dem Museum hinterlassen. Immerhin ist es etwas, denn die drei Bilder sind höchst bedeutend und werden der Armut des Louvre an Cézanne etwas abhelfen.

P. C.

BIBLIOTHECA MEDIAEVI

Unter diesem Titel erschien soeben ein sorgsam bearbeiteter und hervorragend ausgestatteter Katalog von Gilhofer und Ranschburg, Wien, der eine Sammlung von mehr als dreihundert Inkunabeln, zum Teil in Einbänden der Zeit und mit Holzschnitten geschmückt, enthält. Unter den Bibeln sind die wertvollsten die Biblia latina, die um 1468 bei Heinrich Eggestein in Straßburg erschienen ist, eines der frühesten deutschen Erzeugnisse, und die Biblia Germanica, die 1483 bei Anton Koberger in Nürnberg gedruckt wurde, der erste Nürnberger Bibeldruck. Von den geographischen Werken sind die bedeutendsten die »Peregrinationes in Terram Sanctam«, der bekannte Reisebericht des Bernard von Breidenbach, den Erhard Reuwich von Utrecht mit Stadtansichten von Venedig bis Jerusalem geschmückt hat, und die 1482 in Augsburg erschienene »Reise in das gelobte Land« von Hans Tucher, die erste von drei im gleichen Jahre erschienenen Ausgaben. Die Geschichtswerke haben so seltene Quellen wie die ca. 1485 herausgegebene »Cronica Slavica« und die »Chronica Hungarorum« des Johannes de Thurocz aufzuweisen. Ein wesentlicher Teil des Kataloges behandelt Inkunabeln, deren Hauptwert in den Holzschnittillustrationen liegt. Man findet darunter die »Auslegung des Amts der heiligen Messe« von 1484, eine »Chronik von allen Kaisern, Königen und Päpsten« von Johann Baemler, ein bisher nicht nachweisbares Werk des Bartholomäus Anglicus »Le proprietaire des choses« mit 22 Holzschnitten, ein Werk, das 1500 in Lyon gedruckt wurde, und ein »Plenarium«, das 1474 bei Günther Zainer in Augsburg erschienen, zu den kostbarsten frühen deutschen Holzschnittbüchern zu zählen ist. Weitere Abteilungen betreffen Judaica und Hebraica, rechtswissenschaftliche Werke, liturgische Bücher, mathematische Literatur, besonders wertvolle medizinische Publikationen, als Hauptwerke den »Canon de Medicina« des Avicenna und den »Fasciculus Medicinae« des Johann von Ketham, Bücher über Mystik, Naturwissenschaften, Pädagogik, Philosophie und Theologie. Eine weitere Aufzählung des reichen Inhalts des Katalogs würde zu weit führen. Allgemein ist der ausgezeichnete Erhaltungszustand der Werke, die zum großen Teil noch ihre Originaleinbände besitzen, zu rühmen. Inhaltlich wie bibliophil gehört die Sammlung zu den besten, die in den letzten Jahren angeboten wurden.

h

EIN JAHRHUNDERT FRANZÖSISCHER ZEICHNUNG

Paul Cassirer eröffnete soeben die Ausstellung »Ein Jahrhundert französischer Zeichnung«. Es werden hundert Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen von Ingres, Géricault, Barye, Corot, Delacroix, Guys, Daumier, Diaz, Rousseau, Millet, Daubigny, Courbet, Pissarro, Manet, Degas, Cézanne, Rodin, Renoir, Gauguin, van Gogh und Toulouse-Lautrec gezeigt. Alle ausgestellten Blätter stammen aus den Beständen des Hauses Paul Cassirer und es gibt auch für den Kenner manche Überraschung. Meier-Graefe wird im nächsten Heft das Thema dieser Veranstaltung in einem illustrierten Beitrag behandeln.

B.

ANSCHRIFT FÜR DIE SCHRIFTLEITUNG:

Professor DR. GEORG BIERMANN, Berlin-Friedenau, Wiesbadener Str. 13. Telephon: Rheingau 7138

REDAKTIONELLE VERTRETUNGEN:

BERLIN: Für alte Kunst und den Kunstmarkt: Dr. Alfred Scharf, Berlin W 30, Martin-Luther-Straße 86. Fernspr. Cornelius 4350. Für neue Kunst: Dr. Willi Wolfradt, Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 91 II. Fernsprecher Pfalzburg 4308
MÜNCHEN: Für alte Kunst und den Kunstmarkt: Dr. Hubert Wilm, München, Leopoldstraße 141. Fernspr. 34072. Für neue Kunst: Dr. Franz Roh, München, Helmtrudenstr. 9 III. Fernspr. 360451
DRESDEN: Dr. Will Grohmann, Dresden, Blumenstraße 96
FRANKFURT a. M.: Dr. Sascha Schwabacher, Frankfurt a. M., Wiesenau 2
KÖLN: Karl O. Jatho, Köln, Oberländerwall 28
WIEN: Dr. St. Poglayen-Neuwall Wien II, Venedigerau 1/11
ZÜRICH: Dr. S. Giedion, Zürich 7, Doldertal 7
ANTWERPEN: Georges Marlier, Antwerpen, 34 Lange Altaarstraat
DEN HAAG: Dr. F. M. Huebner, Den Haag, Schenkkade 233
LONDON: Für alte Kunst, Museen und Kunstmarkt: H. Whitman, London NW 6, 152 Belsize Road
Für moderne Kunst: M. Neven—du Mont, London SW 7, 8 Wetherby Place
PARIS: Pierre du Colombier, Paris VIIe, 17 Avenue de Breteuil
ROM: Dr. Ludwig Schudt, Roma, Via Gregoriana 28
MADRID: Alfred Demiani, Madrid, Almagro 12
PRAG: Dr. Oskar Schürer, Prag, Vorechovka 457
WARSCHAU: Dr. Mieczysław Sterling, Warschau, Chmielna 2
NEW YORK: Dr. Frank E. Washburn Freund, New York City, 11 East 54th Street
MOSKAU: Paul Ettinger, Moskau, 10 Nowaja Basmannaja Qu 92
KAPSTADT: Dr. Fritz Bodmer, Lecturer at the University of Cape Town, Südafrika
CALCUTTA: Dr. Stella Kramrisch, Calcutta, Universität
TOKYO: Dr. C. v. Weegmann, Tokyo, Fuka yoyogi sanya 101

VERTRETUNG DER WERBEABTEILUNG:

DORLAND G.M.B.H., BERLIN W 15, Kurfürstendamm 211. Fernsprecher Bismarck 2474 nebst Filialen in New York, London, Paris für allgemeine Anzeigen und den Kunstmarkt in England und Amerika.

Für den deutschen Kunstmarkt:
BERLIN: Joh. de Neve, Berlin-Friedrichshagen, Kastanien-Allee 10.
Fernsprecher: F 4 Friedrichshagen 7428
MÜNCHEN: Karl Barth, München, Konradstraße 4. Fernsprecher: 55974

Für den französischen Kunstmarkt:
PARIS: Mad. R. Martineau, Courbevoie (Seine), 19 rue du Chemin-vert

---

Verlag KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, Liebigstraße 6. Fernsprecher 13467
Postscheckkonto Leipzig 2207. Bankkonten: Girozentrale Sachsen, Zweigstelle Leipzig, Roßplatz 7. Auslands-Zahlungen: Kreditanstalt der Deutschen, Prag: Banca Comerciale Italiana, Mailand.

REDAKTIONSSCHLUSS
Heft 1 1930 . . . . . 31. Dezember

ERSCHEINUNGSTERMIN
Heft 1 1930 . . . . . 7. Januar

Man bezieht den CICERONE durch die Post, durch den Buchhandel oder durch den Verlag direkt

Bezugspreis vierteljährlich (für 6 Hefte) M. 9.—, Einzelheft M. 1.75

Für England beträgt der Bezugspreis halbjährlich . . . . . 1 £
für die U. S. A. . . . . 5.— $
für Frankreich . . . . . 120.— ffrs.
für die Schweiz . . . . . 25.—sfrs.,
für die Tschechoslowakei . . . . . 160.— kč

(sämtlich inklusive Porti)

Ausländische Abonnenten können in Noten ihrer Länder oder mit Schecks in der Valuta ihres Landes zahlen

GALERIE
MATTHIESEN

ALTE MEISTER

IMPRESSIONISTEN

BERLIN, BELLEVUESTR. 14

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Heidelberg

DER CICERONE

HALBMONATSSCHRIFT FÜR
KÜNSTLER • KUNSTFREUNDE
UND SAMMLER •

SONDERHEFT KUNSTLITERATUR

JAHRGANG 21 • OKTOBER 1929
KLINKHARDT UND BIERMANN VERLAG
LEIPZIG • BERLIN

INHALTS-VERZEICHNIS

SONDERHEFT KUNST-LITERATUR

HERAUSGEBER: PROF. DR. GEORG BIERMANN

*

AUS DER ERNTE DES DÜRER-JAHRES VON ERICH RÖMER

Seite

Franz Stadler. Dürers Apokalypse und ihr Umkreis 3

Dürer. Niederländisches Reiseskizzenbuch 1520 bis 1521 3

Dürer-Zeichnungen im Lubomirski-Museum in Lemberg 3

Festschrift zur 400jährigen Gedächtnisfeier Dürers 3

Der Cicerone. Albrecht Dürer-Festschrift der internationalen Dürer-Forschung 3

Friedrich Winkler. Dürer-Studien 3

Hans Wolfgang Singer. Versuch einer Dürer-Bibliographie 3

Friedrich Haack. Dürer der Mensch und der Künstler. — Hans Preuss. Dürers Christusidee 3

Max J. Friedländer. Dürer 3

PRAEHISTORIE UND ALTERTUM

Herbert Kühn. Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. (Ernst Scheyer) 13

Emanuel Löwy. Polygnot. (E. Waldmann) 13

DIE KUNST DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE

Adolph Goldschmidt. Die deutsche Buchmalerei. (Gall) 14

Josef Garber. Die romanischen Wandgemälde Tirols. (Alfred Stange) 15

Rosy Schilling. Die illuminierten Handschriften und Einzelminiaturen des Mittelalters und der Renaissance in Frankfurter Besitz. (Alfred Stange) 16

Arthur Kingsley Porter. Romanische Plastik in Spanien. (Hugo Kehrer) 16

Osvald Sirén. Leonard de Vinci. L'Artiste et l'Homme. (Wilhelm Suida) 17

Wilhelm Suida. Leonardo und sein Kreis. (Deusch) 18

Seite

Martin Conway. Giorgione. (Raimond van Marle) 19

Raimond van Marle. The Development of the Italian schools of painting. (W. Suida) 20

Adolfo Venturi. Storia dell'arte Italiana. (W. Suida) 21

Max J. Friedländer. Die altniederländische Malerei. (Biermann) 22

H. A. Schmid. Holbeins Totentanz ein politisches Bekenntnis. (W. Raeber) 24

ARCHITEKTUR

Kurt Liesenberg. Der Einfluß der Liturgie auf die frühchristliche Basilika. (Alexander Dorner) 24

Wilhelm Effmann. Die Kirche der Abtei Corvey. (Alexander Dorner) 25

Walter Greischel. Der Magdeburger Dom. (Gall) 25

Hans Kloer. Das Zisterzienserkloster Eldena in Pommern. (Alexander Dorner) 26

Hans Weigert. Das Straßburger Münster und seine Bildwerke. (Alexander Dorner) 26

KUNSTGEWERBE

Henri Clouzot. Histoire de la Manufacture de Jouy et la toile imprimé en France. (Heinrich Göbel) 28

G. K. Loukomski. Mobilier et décoration des anciens palais impériaux russes. (Heinrich Göbel) 29

Christian Scherer. Braunschweiger Fayencen. (O. Riesebieter) 30

Konrad Hüseler. Geschichte der schleswig-holsteinischen Fayence-Manufakturen im 18. Jahrhundert. (Otto Riesebieter) 30

Walter Bernt. Sprüche auf alten Gläsern. (Robert Schmidt) 31

Ferdinand Stuttmann. Deutsche Schmiedeeisen-Kunst. (Karl Kaltwasser) 31

Die Wiener Werkstätte 1903—1928. (Poglayen-Neuwall) 31

Seite

HANDZEICHNUNGEN

Hermann Voss. Zeichnungen der italienischen Spätrenaissance. (Scharf) 32

Otto Benesch. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. (Kurt Steinbart) 32

Gustav Pauli. Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Hamburg: Italiener. (Wilhelm Suida) 33

H. Leporini. Die Künstlerzeichnung. — Karl Garzarolli-Thurnlackh. Die barocke Handzeichnung in Österreich. (S. Schwabacher) 34

TYPOGRAPHIE

Svend Dahl. Geschichte des Buches. (Anton Reichel) 34

E. Consentius. Die Typen der Inkunabel-Zeit. (F. Reichmann) 35

Hermann Degering. Die Schrift. (J. Kirchner) 36

Jan Tschichold. Die neue Typographie. (Roh) 36

18. JAHRHUNDERT

Max Osborn. Die Kunst des Rokoko. (Scharf) 37

Wilhelm Dorn. Meil-Biographie. (Herbert Klinkhardt) 37

Gabriel Mourey. La peinture anglaise du XVIIIe siècle. (Herbert Klinkhardt) 37

Pompeo Molmenti. Tiepolo la villa Valmarana. (L. Brosch) 38

Fernand Vallon. Falconet. (Herbert Klinkhardt) 38

19. JAHRHUNDERT

Albrecht Friedrich Heine. Asmus Jakob Carstens und die Entwicklung des Figurenbildes. (Eberlein) 39

Heinz Steinmeyer. Mensch und Landschaft der Romantik. (Dettmann) 39

Seite

Ernst Würtenberger. I. A. D. Ingres. (Sascha Schwabacher) 39

Adolf Frey. Der Tiermaler Rudolf Koller. (E. Waldmann) 40

DIE KUNST DES OSTENS

Charles Boreux. L'art Egyptien. (Walther Wolf) 40

Georges Contenau. L'Art de l'Asie occidentale ancienne. (Walther Wolf) 41

Raymond Koechlin und Paul Alfassa. Musée des Arts Décoratifs: L'Art de l'Islam: (K. Erdmann) 41

O. Sirén. Histoire des Arts anciennes de la Chine. (Alfred Salmony) 42

Osvald Sirén. Les peintures chinoises dans les Collectiones Americaines. (Otto Kümmel) 43

Jörg Trübner. Yu und Kuang. (Alfred Salmony) 44

Ernst Cohn-Wiener. Asia. (M. Wegner) 45

MODERNE KUNST

R. Cantinelli. Joseph Bernard. (Sascha Schwabacher) 46

Stanley Casson. Some modern sculptors. (Herbert Klinkhardt) 46

A. H. Martinie. La sculpture. — Adolphe Basler. La sculpture moderne. (S. Schwabacher) 46

Roger Avermaete. La gravure sur bois moderne de l'occident. (Anton Reichel) 47

Albert Gleizes. Kubismus. (Sascha Schwabacher) 47

ÄSTHETIK UND ALLGEMEINES

Karl Federn. Das ästhetische Problem. (Sascha Schwabacher) 48

Fritz Stahl. Potsdam. Eine Biographie. (E. Waldmann) 48

Hans Thoma. Briefwechsel mit Henry Thode 1889—1920. (Sascha Schwabacher) 48

Diesem Heft liegt ein Prospekt »Chinesische Kunstgeschichte« des Verlages Paul Neff-Stuttgart bei, den wir besonderer Beachtung empfehlen

KLINKHARDT & BIERMANN / VERLAG / LEIPZIG UND BERLIN

AUS DER ERNTE DES DÜRER-JAHRES

VON ERICH RÖMER

FRANZ STADLER: DÜRERS APOKALYPSE UND IHR UMKREIS (XII und 127 S.). 4°. R. Piper & Co., Verlag, München.

DÜRER, Niederländisches Reiseskizzenbuch 1520—21. Herausg. von Edmund Schilling. Geleitwort von Heinrich Wölfflin. Mit 27 Faksimile-Reproduktionen auf 15 Tafeln. Prestel-Verlag, Frankfurt a. M. 1928.

DÜRER-ZEICHNUNGEN IM LUBOMIRSKI-MUSEUM IN LEMBERG. Herausg. von M. Gebarowicz und Hans Tietze. (24 S. und 24 Taf.) Verlag von Anton Schroll, Wien 1929.

FESTSCHRIFT ZUR 400JÄHRIGEN GEDÄCHTNISFEIER DÜRERS 1528/1928. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg. Bd. 28. (426 S.) Verlag von J. L. Schrag, Nürnberg 1928. Enthält u. a. Dürer als Künstler und Mensch im Umriß dargestellt von Theodor Hampe S. 1—67. Dürers Gedächtnis im Briefwechsel Pirckheimers von Emil Reicke S. 363—406.

ALBRECHT DÜRER-FESTSCHRIFT DER INTERNATIONALEN DÜRER-FORSCHUNG. Herausg. vom Cicerone. (132 S.) Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig-Berlin 1928. Enthält u. a. Max J. Friedländer, Die Gemälde Dürers auf der Nürnberger Ausstellung S. 5—15, Axel L. Romdahl, Dürer und die Apokalypse S. 15—28, A. de Hevesy, Dürer und Jacopo de Barbari S. 32—41.

FRIEDRICH WINKLER: DÜRER-STUDIEN. In: Jahrbuch der Preuß. Kunstsamml. Bd. 50, S. 123—166. I. Dürers Zeichnungen von seiner ersten italienischen Reise; II. Dürer und der Ober St. Veiter Altar. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin 1929.

HANS WOLFGANG SINGER: VERSUCH EINER DÜRER-BIBLIOGRAPHIE. Zweite über das doppelte vermehrte Auflage. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 41. (XII und 198 S.) J. H. Ed. Heitz, Straßburg 1928.

FRIEDRICH HAACK: DÜRER DER MENSCH UND DER KÜNSTLER. — HANS PREUSS: DÜRERS CHRISTUSIDEE. Erlanger Universitäts-Reden 3 und 4. (24 S.) Verlag von Palm & Enke, Erlangen 1928.

DÜRER. Vortrag von Max J. Friedländer. (16 S.) Verlag der Preuß. Akademie der Künste, Berlin 1928.

I. GEGENSÄTZE

»Das erwünschteste Ergebnis des Dürer-Jahres wäre gewesen, wenn Deutschland endlich über seinen Dürer sich hätte einigen können« (Wölfflin über Tietzes »Jungen Dürer« in Deutsche Lit.-Ztg. 1929, N. F. VI Sp. 902). Ich zweifle, ob dies Ergebnis jemals ohne Kommandierung von Stahlhelm oder Rotfront im Kampfe mit dem begriffsstutzigen Fachmann zu haben sein wird, ja ob es Segen für die Forschung verspricht. Der Kampf, mit der Dürer-Kritik seit der »Objektivierung« ihrer Methodik verbunden, hat mindestens das Gute, daß der Kampfplatz nach Waffen (zu deutsch: neuem Material) bis ins letzte Winkelchen durchsucht wird. Dabei ist Dürer der genauestens bekannte deutsche Künstler geworden.

Das Dürer-Jahr hat mit seinen großen, dies Material aus zerstreuter Fülle mit dem Wunsche des Abschlusses sammelnden Werken heute ermöglicht, daß alle den Dürer bequem kennen können. Wie sie ihn beurteilen, ist ein Teil ihres geistigen Weltbildes, und da wird es niemals einerlei Meinung geben, so lange die deutsche Wissenschaft die innere Selbständigkeit ihren Weltanschauungen, Prinzipien und Methoden (ihr altes Palladium) auf dem Markte der Meinungen mit dem Dissens aller mit allen bezahlt.

Und so wird es bleiben, weil Dürer die Zentralfigur der deutschen Kunst ist. Ceteris paribus: der »Grünewald«, Cranach oder Holbein stehen als historische Figuren im Kräftespiel ihrer Zeit und in unserer Beurteilung fest — vielleicht allzu leicht. Durch Dürer aber geht der deutsche Zwiespalt mitten hindurch.

Davon ist es ein kleines Teilergebnis, daß wir einen »evangelischen« Dürer haben und einen »katholischen«. Wir haben einen »italienischen« und nun auch einen »deutschen«. Weil er das Ganze seiner Zeit erlebend umfassen wollte, kann sein Wesentliches mit einem gewissen Rechte auch noch von denen beansprucht werden, die nur einen Teil von Dürers so geistiger wie sinnlicher Welt in unserer alles teilenden Zeit für sich bewahrt haben. Wir haben kritisch analysierende »Dürers« bald so viele, wie es Standpunkte historischer Kritik in deutscher Wissenschaft gibt, und wir haben — auf kritischer und auch unkritischer Grundlage — Ansätze zur Synthese: die phänomenologisch gewonnene »Wesensschau« fehlt zur Zeit noch. So hat Dürer kritisch der Überlieferung gegenüber gestanden, hat er mit der Andacht zum Größten wie zum Kleinsten dem Wesen sich hingegeben, das er in der Form des Menschen und alles Gewachsenen zu erfühlen und zu errechnen sich getraute. Der historische oder ästhetische Standpunkt des heutigen Forschers, ist er nur mit wünschbarer Festigkeit genommen, kann bei aller Einseitigkeit gleichfalls auf etwas Wesentliches in Dürers Arbeit vorstossen — weil auch Dürer auf vielerlei Wegen seine Arbeit verwirklichte.

II. FRÜHE LANDSCHAFTEN

Dürers Weg durch die Überlieferung ist vielverschlungen, wie verwirrt und schwer einzusehen, schwerer anderen in seinem Widerspiel von Anpassung und Führung klarzumachen. Der Weg

zum Urerlebnis erscheint gradlinig, folgerichtig und leicht kenntlich, darum auch anderen »Kennern« in seiner schönen Einseitigkeit leichter erweislich. Bildungsstoffen näherte sich der junge Dürer mit den komplizierten Mitteln des spätgotisch »gebildeten Künstlers«. Das Erlebnis der natürlichen Form dagegen konnte er nicht anders gestalten, als wenn er die formgestaltende Kraft in sich selbst wie unbewußt, nach innen horchend, walten ließ. Dürers Naturbilder sind seine natura naturata nicht mehr als seine natura naturans.

Darum tut Stadler klug daran, seine Untersuchung der Apokalypse mit einem Blick über die frühen Landschaften zu beginnen. Mit dem ruhig und subtil auf das Formal-Künstlerische gerichteten Urteil, das aus seinem Buch so angenehm auch dem Andersgläubigen auffällt, beginnt er die Wasser- und Deckfarbenmalereien zeitlich zu ordnen, leider noch in Unkenntnis der Bereicherungen, die inzwischen Winklers Dürer-Studien gebracht haben. Und mit der in ihrer Seltenheit erfreulichsten Übereinstimmung stehen bei Stadler, Winkler, Tietze die vom alles einzeln sehenden, im ganzen ängstlich unausgeglichenen Blätter voran: Drahtziehmühle, Johanniskirchlein — bei Stadler aber noch vor ihnen die federgezeichnete Fels-Landschaft der Albertina (L. 449). Doch kann ich bei ihr nicht verschweigen, daß schon äußerlich der Gegenstand für Entstehung auf der Alpenfahrt spricht. Gesteinsart und Lage finden sich ähnlich an dem einst viel benutzten Paß von Bayern ins Unterinntal, dem Fernpaß mit Schloß Fernstein. So kann Dürer sehr wohl diesen schönen Übergang benutzt haben, um 1494 möglichst rasch Innsbruck zu erreichen, und auf dieser ersten Italienreise die Stelle aufgenommen haben, die ihn in der besonderen Art des Ausschnittes noch der Nürnberger Überlieferung verpflichtet zeigt.

Stadlers wie jede stilkritische Chronologie fußt auf der Voraussetzung, »daß die künstlerische Vorstellung sowohl als auch die Beherrschung der zu ihrer Realisierung notwendigen Kunstmittel sich stetig fortlaufend entwickeln. Eine Annahme, die sich mit der Wirklichkeit wohl kaum vollständig deckt. Kleinere Rückfälle sind immer möglich«. Um solche Fehler in der »idealen Linie der Entwicklung« zu vermeiden, trachtet Stadler die Stilkriterien zu häufen. Und scheint mir da doch einem grundsätzlichen Vorbehalt Raum zu lassen: der Ausgangspunkt, das primum movens muß f e s t bestimmt sein, d. h. nicht n u r stilkritisch. Es liegt für den Gesellen Dürer, wie der Bremer Reiterzug von 1489 (L. 100) ausweist, in der Wolgemut-Werkstatt. Dort gebraucht er ihre exempla in der »begleitenden« Landschaft. Aber wir haben ja einige erhaltene Hinweise darauf, wie sonst die Feder in Nürnberger Schul-Werkstätten damals »selbständige« Landschaft zeichnete. Und wir haben zumindest für Wolgemut selbst das Urteil, daß überall dort, wo seine Altarbild-Hintergründe das Bild eigentümlich fränkischer Landschaft öffnen, dies ebenso ursprünglich, keineswegs nach niederländischen Vorbildern, wie mit einem Maleraug für Stimmungswerte geschieht. Die harte Klarheit des ersten Morgens, das trübe Versinken im späten Abend, das Wolgemut dort gemalt hat, ist, eben weil es gemalt und nicht gezeichnet ist, nicht anders entstanden zu denken als mit einem »malerisch zusammen-sehenden« Auge. Und nun keineswegs wie sein Lehrmeister, sondern mit dessen Gegenteil soll Dürer Landschaft zu m a l e n begonnen haben? Wie folgerichtig er eine räumlich und struktiv gewiß noch unfeste, aber in ihrer malerischen Einheitlichkeit verlockende Zusammenschau durchführen konnte, zeigen doch gerade hinter der Drahtziehmühle und dem Johanniskirchlein die Fernsichten.

Aus der Festlegung dieses Ausgangspunktes in der malerisch unbefangenen Heimatschilderung, wie Wolgemuts Beispiel sie lehren konnte, ergibt sich nun keineswegs mit zielstrebiger Sicherheit eine eindeutige »Entwicklung« des Landschafters Dürer. Wenn im Fortschreiten Stadlers und Winklers Aufreihung dieser Blätter ebenso auseinander läuft wie die Tietzes und Wölfflins — sollte der Grund dafür nicht in der allzu peinlich gestellten Frage und zuletzt in Dürer selbst liegen? Gewiß wird er auf der Höhe der »Melancholie« das Dorf Kalckreuth nicht mehr so aquarellieren wie als der Zeichner der Apokalypse. Aber dem Dinglichen mit allen Sinnen verhaftet, besaß er in sich so weite Möglichkeiten darstellerischer Hingabe, daß seine allfällig erreichte Beherrschung der verschiedenartigen Darstellungsmittel, sein Stilgefühl, sein Kunstwollen oder wie man den unbewußten Regulator seiner auseinanderstrebenden Kräfte nennen mag, durchaus nicht am selben Punkte oder nur in derselben Gegend ihn bewegen mochte, mit der Verwirklichung seiner Vision von Landschaft innezuhalten. Bedenke ich sonst kontrollierbare Schwankungen, die keineswegs im »Noch nicht« oder »Hier schon« Gekonnten, die vielmehr im Mutterboden des empfangenden Augenblickes wurzeln, dann werde ich ängstlich gegen die Bestimmtheit, die alle plastisch geklärten Landschaftsbilder auf die eine, nun die erste Italienfahrt festlegen will, sogar mit deutlich spürbaren Unterschieden für Hin- und Rückreise.

III. UNBEACHTETE SCHWEIZER REISE 1519

Dürer ist gern und darum viel gereist, als echter Sohn einer Zeit voll »heiliger und unheiliger Wanderlust«. Als er eben wieder aus Italien zurückgekehrt war, stellt ihm Lorenz Beheim ein ausführliches Horoskop und schickt es im Brief an Pirckheimer (23. Mai 1507). Dieser »Herr Lorenz«, wie ihn Dürer in einem venezianischen Briefe nennt, damals schon Kanonikus in Bamberg, wo er 1517 der Gastwirt Dürers war, als dieser dort den Bi-

schof und dessen Narren porträtierte, hatte zwanzig Jahre lang, bis mindestens 1503, am römischen Hofe der Borgia gelebt, war eine Art Prinzenerzieher und sogar Geschützmeister Alexanders VI. gewesen, enger Vertrauter des Cesare in allerlei geheimen Händeln, und brachte in die fränkische Welt einen scharfen Geruch von großer Welt. Das Horoskop, so schreibt er, stimmt in allem. Emil Reicke, der das auf Dürer Bezügliche aus Pirckheimers Briefwechsel zusammenstellt, meint vielleicht allzu zurückhaltend, daß manche der Bemerkungen Beheims ein neues, wenn auch ungewisses Licht auf Dürers Lebensführung werfen. Wie aber hätte denn Beheim die Einzelheiten dieser astrologischen »Spintisiererei« überhaupt dem gemeinsamen Freunde mitgeteilt, wenn nicht er und besonders Pirckheimer gewußt hätten, »daß alles so stimmt«.

Und da steht: »Weil er (nämlich Mars) sich am 9. Haus befindet, deswegen reist er (Dürer) gern.« Als Kaiser Maximilian gestorben ist, kommt Beheim (Brief vom 29. März 1519) darauf zurück: »Daß der große Albrecht vor-hat, nach England oder dem armen Spanien zu reisen, dazu zwingt ihn, glaube ich, sein Geschick. Er ist doch nicht mehr von den jungen Leuten. Und er ist zart gebaut, er wird die Strapazen einer so großen Reise nicht aushalten können. Ich schweige von der Qualität der fremden Luft. Ist er klug, so diene er seinem Weibe oder vielmehr sie ihm. Da er keine Kinder hat, genüge ihm sein Vermögen, und ruhig verbringe er n u n m e h r seine Tage in Gottes Diensten.«

Hinter diesem wahrhaft aufschlußreichen Briefe folgt einer vom 7. Juli 1519: Beheim begrüßt Pirckheimer mit dem Glückwunsch für seine Rückkehr von der Gesandtschaftsreise, die er zusammen mit Martin Tucher nach Zürich unternommen hat. Aber auch Dürer ist mit von dieser Fahrt gewesen. Denn es heißt: »Heil Dir. Daß Du heil zurückgekommen bist mit Deinem Albrecht, das freut mich, und ich gratuliere, nachdem die Dinge, wie ich höre, wohl getan und erledigt sind. Daß Du aber mit widriger Gesundheit heimgesucht gewesen bist . . . Es gefällt mir, daß die Schweizer Euch ausgezeichnet behandelt haben, und das ist gut so, weil diese Einträchtigkeit ihnen nicht wenig nützen wird, wie ich glaube.«

Also eine Schweizer Reise Dürers, bisher von keinem Biographen beachtet, obwohl doch schon seine (aus dem Brief Pirckheimers an Zwingli aus eben diesem Jahre 1519 — »Albrecht nicht nur der meine, sondern nun auch der deine grüßt Dich.« heißt es hier deutlich genug [Zwinglii opera cur. Schülero et Schulthessio VII S. 97] und dann 1523 aus Dürers Brief an Propst Frey — Lange-Fuhse S. 70 — hervorgehende) Bekanntschaft mit Zwingli und dessen Kreise auf Derartiges hinführen konnte. Am 27. April 1519 war Dürer noch in Nürnberg — damals schrieb er in Sachen seiner kaiserlichen Pension an den Rat (L.-F. S. 61); am 4. Juli war er offenbar schon wieder zu Haus. Die Gesandtschaft wird schnell gereist sein und ihm kaum Zeit gelassen haben, irgendwo des längeren landschafternd zu verweilen.

Zwischen diesen beiden Daten aber liegt ein Ereignis, das ganz Deutschland bewegte: am 26. Mai fiel die Feste Hohenasperg, vom Herzog Ulrich von Württemberg gehalten, vor den Kanonen des schwäbischen Bundesheeres und dessen Feldherrn Georg von Frundsberg. Und gerade diese Beschießung hat Dürer gezeichnet (L. 52, Friedländer-Bock Text S. 30, Tafel 43). Man hat sich daran gewöhnt, die im Landschaftlichen summarische, beim Militärischen verweilende Federzeichnung in Berlin nicht an Ort und Stelle entstanden zu denken, sondern nach fremder Vorlage gemacht. Die damalige Abwesenheit der beiden Freunde von Nürnberg zu einer Reise in den Südwesten, ihr sachliches Interesse am Befestigungs- und Belagerungsfragen, ihr politisches und persönliches Interesse an der Sache des Württembergers und Huttens — all das kann veranlassen, die Authentizität der monogrammierten, 1519 datierten Zeichnung nochmals zu überprüfen.

Hier will ich nur auf die Beachtlichkeit der aus dem literarischen, archivalischen, lokalen Dokumenten geschöpften Arbeiten von Reicke, Hampe (in dessen Dürer-Biographie-Abriß mancher neue historische Hinweis belehren kann) und Gümbel verweisen (bot doch eine schon seit 1914 vorliegende Archiv-Veröffentlichung Gümbels — Repertorium 37, S. 321, Anm. 40 — von Flechsig nicht einmal zitiert, diesem das Material für seinen Nachweis von Dürers zweimaliger »Flucht vor der Pest« nach Venedig, wobei denn immer noch zu fragen wäre, warum Dürer gerade nach Venedig »flüchtete« und nicht mit dem Rate oder mit dem mäzenatischen Kirchenpfleger Sebald Schreyer, über den Hampe hier eine kunsthistorisch leider nicht sehr ergiebige Studie vorlegt — nach Schwäbisch-Gmünd?). Aber vor allem: tauchte nicht jene Briefnotiz auf, wer würde gerade 1519 aus den Werken Dürers eine Reise erschließen?

Wie oft mag Dürers Reiselust, die so gut zu den inneren und wechselnden Antrieben seines »Ingeniums« stimmt, ihn auf nahe und weite Fahrten gelockt haben: außer der Wanderfahrt, den beiden nach Italien, der großen nach Niederland, den kleinen nach Bamberg 1517, Augsburg 1518, eben Zürich 1519? Wie weit wäre Dürer, gerade in jenem Jahre um seiner Pension und des Verdienstes willen, für den er nach dem Tode des Kaisers etwa am Hofe Heinrichs VIII. einen Ausgleich suchen mochte, in Reiseplänen für Spanien und England begriffen, wohl schon damals noch gegangen, wäre nicht Pirckheimer ernstlich erkrankt und hätte, wie man schließen darf, zur Heimkehr gedrängt? Gerade in den Jahren, in denen Dürer sich den Fünfzig näherte, wäre eine Berührung mit dem,

was seit 1505 bis 1507 in Italien herangereift war, (eine Berührung, wie sie offenbar gerade damals Hans Holbein d. J. in Oberitalien vollzog, und so kam es 1519 wohl nicht zu der historischen Begegnung Dürer-Holbein) auf nah verwandte klassische Tendenzen in Dürer selbst gestoßen. Wie denn das Echo Raffaels nicht nur bei der Begegnung mit dessen Schüler Tommaso Vincidor in Antwerpen bei ihm hörbar wird — und manche der im Entwurf wie ein wenig ermüdet aussehenden pathetischen Kompositionen jener Jahre kann zu der Frage verführen, ob Dürer denn damals wirklich nicht ein drittes Mal nach Italien gereist ist. Sei dem aber, wie ihm wolle: für Dürers Bereitschaft, reisend fremde Landschaft sich anzueignen, erscheint es bezeichnend, daß nur mehr von einer Fahrt Landschafts-Darstellungen sich erhalten haben: aus Niederland.

IV. NIEDERLÄNDISCHE SKIZZEN

Das schöne kleine Bändchen, das diese Silberstift-Blätter handlich zusammenrückt und in sorgsamen Lichtdrucken mehrfach Schärferes gibt als die alten Lippmann-Tafeln, läßt von weitem gesehen gegenüber den stimmungsstarken Blättern der mittleren Zeit eines ganz deutlich werden, die »heilige Nüchternheit«. Nicht unsachlicher als bei der Belagerung von Hohenasperg wird knapper Tatsachenbericht geboten, selbst dann, wenn wie bei der Marksburg und Stolzenfels (auf dem hier zuerst veröffentlichten Blatte der Sammlung Hausmann-Blasius) der Gegenstand so leicht dramatisch-romantisch zu inszenieren war. Und als »interessanter« Gegenstand der Landschaft gilt dem Dürer von 1520 hier nur einmal mehr Flußtal und Hügel, nirgends Wald und See — ans Meer geht er nur des »großen Fisches« wegen — sondern immer wieder und wieder gebautes Menschenwerk. Das Baumeisterliche Dürers ist auf seiner Höhe. Das Beherrschen der Darstellungsmittel seit den bunten Jugendblättern ist unvergleichlich gewachsen: unverwandelt blieb der Drang, aus dem kleinsten Bestande jede Sache aufzubauen wie der erste Demiurgos.

Eine dieser Architektur-Landschaften (L. 337) hat, wie E. Tietze-Conrat beobachtete, für den Hintergrund des vielbesprochenen Umrißstiches der Kreuzigung gedient. Doch darf die Benutzung nicht den von Flechsig wieder aufgenommenen Glauben an die Dürerische Herkunft dieses Gebildes stärken. Nicht zu ignorieren sind die Unsorgfältigkeiten und Verschlechterungen, die der Feinmeisterstil Dürers in jedem kleinsten Bauteil bei der Übertragung auf diese Kupferplatte erlitt (etwa beim Hochchor der Kirche, dessen Umgang nicht mehr um-, sondern gerade läuft; bei den Giebeln vor der Kirche, die über dem Bemühen, sie zu verkürzen, windschief wurden). Und die eigenen Zufügungen des Stechers sind ganz fade. Aufschlußreich aber ist, daß dies Reiseskizzenbuch dem Stecher ebenso zur Verfügung stand wie der Schatz der Passionsentwürfe aus Dürers letztem Jahrzehnt. Daß die Ansicht von Bergen op Zoom im »Büchlein« und Stich im selben Sinne erscheint, kennzeichnet die Arbeitsweise dieses Stechers. Er hat offenbar, wie aus der bis auf den Millimeter genauen Übertragung hervorgeht (die Reproduktionen bei Tietze-Conrat ZfbK. 1928/29, 62, Kunstchronik S. 78, können da irreführen) die Silberstift-Zeichnung Dürers abgeklatscht, was ja bei Metallstift-Zeichnungen besonders leicht möglich war, und diesen Abklatsch für die Ausarbeitung seines Pasticcio verwertet. Seine Bequemlichkeit ist die Ursache, warum nun hier Vorlage und Stich nicht im Gegensinne zueinander stehen.

Kann in den 40 Jahren Dürerischen Schaffens von einer »Entwicklung« des Landschafters schwerlich anders als in formalem Sinne die Rede sein, weil eben die Absicht des Landschafters ebenso offenbar wechselte wie die Art seines Natur-Erlebnisses konstant blieb — so verbleibt damit scheinbar dem Stilkritiker die Möglichkeit, formale »Fortschritte« in der Landschaft zur Herstellung zeitlicher Reihen auch für große und größte Kompositionen zu verwerten. So tut es Stadler bei der Apokalypse.

V. ENTSTEHUNG DER APOKALYPSE

Das zentrale Werk von Dürers Jugendkunst, in dem Romdahls schöner Beitrag zur Dürer-Festschrift des »Cicerone« ja überhaupt so etwas wie das Zentrum des Dürerischen Fühlens erkannte, es kann sein Geheimnis einer nur formalen Untersuchung nicht enthüllen. Was darin Formerlebnis ist, neues Erlebnis großer menschlicher Form und gewachsener Natur, ist bei Dürer nicht unmittelbar in die bildüberladenen und formsprengenden Visionen des Apokalyptikers eingegangen. Sondern Dürers Phantasie ging noch den hemmenden, aber auch befreienden Umweg über die Bildüberlieferung.

Die Kindheits-Erinnerungen der Koberger-Bibel von 1483, die ja selbst nur wieder eine Kopie der berühmten Kölner Bibel Heinrich Quentells um 1479 ist, führten Dürers bildbauende und figurenverknüpfende Phantasie zurück zu den niederländischen Quellen des Stiles seiner Vätergeneration. Und prüft man daraufhin die Bildinhalte seiner Holzschnitte, so wird offenbar, wie innerlich sie an die bis zum frühen Mittelalter hinaufreichende Kette der apokalyptischen Bilderhandschriften gebunden sind. Diesen mittelalterlichen Mutterboden seiner Jugend aber durchwachsen italienische Keimlinge.

Bildkompositionen venezianischer Herkunft, z. B. aus der dortigen Ausgabe von Petrarcas Trionfi (1492 bis 1493 bei Giovanni Capcasa erschienen) tauchen als frische Erinnerungen in der Apokalypse auf. Diese Reminiszenzen an Holzschnitt-

Kompositionen Italiens hat man bisher nicht beachtet, weil das andere so viel deutlicher spricht: Bewegung und Pathos der im Stile Mantegnas und der Florentiner gesehenen Einzelfigur, deren plastische Durchbildung, mit dem formbegleitenden Liniensystem schongauerisch-nürnbergischer Herkunft rundend, das graphische Bildganze zu sprengen droht.

Vom letzten Ausgangspunkte her, durch eine vorsichtige und ergebnisreiche Aneinanderreihung aller Werke der 90er Jahre kommt Stadler zu dem einigermaßen überraschenden Ergebnis: Dürer hat die Apokalypse 1494 in Venedig begonnen. Er argumentiert etwa so: weil die am meisten italienischen Studienzeichnungen Dürers, der Tod des Orpheus von 1494 und der damit zusammengehende Raub der Europa, dann von 1495 datiert die Kostümstudie der Venezianerin, die Putten mit der Trophäe (L. 623), das liegende Kind (L. 384), der Frauenakt nach dem posierenden Modell (L. 624 bis 625), von 1496 das Frauenbad (L. 101), von 1497 die vier Hexen und der lautenschlagende Engel (L. 73) mit bestimmten Werken seiner Druckkunst enge Beziehungen haben, müssen diese gleichzeitig sein, also aus dem und jenem Jahre stammen. Und weil in Dürers Darstellungsmitteln eine folgerichtige Vervollkommnung in der Herrschaft über das Organische und das Räumliche nachweisbar ist, läßt sich das jeweils unentwickeltere graphische Blatt v o r die entwickelteren Studien usw. datieren. Also müssen in der Apokalypse die Eröffnung des Himmels (B. 63) 1494 entstanden sein, die babylonische Hure (B. 73), die Märtyrer mit Palmen (B. 67), das Tier mit den Lammshörnern (B. 74) und die Posaunenengel (B. 68) 1495 noch vor der hl. Familie mit der Heuschrecke (B. 44). Es soll dann immer noch 1495 in Venedig eine Pause in der Apokalypsen-Arbeit folgen, in der Dürer die ersten Blätter der großen Passion arbeitete: Grablegung und Ölberg, dann den Jüngling mit dem Bohrer (L. 664) und die große Marter der Zehntausend (B. 117) sowie den Ercules (B. 127). In einem neuen Anlaufe nun die Hauptblätter der Apokalypse in der Reihenfolge B. 69, 65, 61/64, 72, 75/66, 70, verteilt auf die Jahre 1495 bis 1497, unterbrochen von der Geißelung B. 8 und einiger Stecherarbeit. 1498 erreicht Stadler das Ende der Apokalypse-Arbeit mit ihren Anfangsblättern B. 72 und 65 und verlegt ins selbe Jahr den Rest der frühen großen Holzschnitte, die Stiche der »Versuchung« und des »verlorenen Sohnes«, die Wasserfarben-Malereien — und den Dresdner Altar (dessen Mitte Friedländer in der »Cicerone«-Festschrift um 1497 datiert, während er an der späteren Entstehung der Flügelgemälde festhält). Eine solche ideale Chronologie, wie sie ja auch den Büchern von Flechsig und Tietze zu entnehmen ist, nur mit wesentlich verschiedenem Ergebnis, sie hat zur unbedingten Voraussetzung eine bis ins Letzte und Tiefste gehende Einfühlung in das Spezifische Dürerischen Formwillens. Das klingt selbstverständlich, ist es aber nicht. Stadler nennt es (S. 36 f., vgl. hier Abb. 1) »bemerkenswert, daß der Engel, der die Formen versiegelt (B. 66), sich nicht ganz von der Felswand vor ihm absondern läßt; man weiß nicht recht, wo die eine Form aufhört und die andere beginnt. Neben dem Flügel des Engels erscheinen offenbar mißverständlich wiedergegebene menschliche Kopfteile«. Solche Mißverständnisse, die keineswegs aus der »Wiedergabe«, sondern nur aus dem Unvermögen unseres Auges stammen, Dürers spätgotische Formverflechtungen und perspektivische Künste bequem zu erkennen, sie enthüllen die Schranken von Stadlers Untersuchungsart. In Wirklichkeit hat Dürer für s e i n e damaligen Begriffe deutlich die wagerecht schließende, mit einer leichten Grasnarbe überwachsene Felsenbank von dem Engel dahinter abgesetzt. Und was zwischen den beiden Engelsflügeln, unter der Schwerthand des Engels im verlorenen Profil das Mißverständnis bei Stadler verschuldete, sind drei wieder hintereinander stehende und daher abnehmend verkleinerte, abgeschnittene und sich überdeckende Teile von Köpfen: der vorderste mit mittelgescheiteltem Haar wird noch mit

Abb. 1
Aus den »Vier Windengeln« in Dürers Apokalypse

einem Reste des Brauenbogens sichtbar, der dahinter nur mehr mit seiner Oberstirn und Kappe, der letzte mit einem Stückchen seines Kopfhaars.

Liest man auf diesem Blatte der vier Windengel die Formverschlingungen im Dürerischen Sinne des springenden Vor und Zurück und der stoßenden Linie, so wird man vielleicht gerade solchen Holzschnitt, statt 1497, mehr in den Anfang der ganzen Reihe verlegen, etwa zum Orpheus von 1495. Aber es geht offenbar überhaupt nicht an, das Studienmaterial Dürers an Feder- und Pinselzeichnungen zu einer derartig strengen Ordnung ebensowohl seiner großen erzählenden Holzschnitte wie seiner Stiche und Gemälde, die wieder auf anderen Voraussetzungen schon im Technischen beruhen, so grundlegend zu verwerten wie das jetzt üblich geworden ist.

Dürer kann sehr wohl bei den italienischen Studien in der formalen Durcharbeitung, auf dem festen Gerüste seiner exempla Fuß fassend, weit vordringen, kann mit der neuen Sicherheit, die er hier gewonnen hat, vor der Natur eines Frauenaktes oder eines Bergtales das Organische, Plastische, Räumliche schwungvoll zu beherrschen scheinen. Und er wird doch von all diesem Manches, wenn nicht Vieles noch nicht zeigen können, wo es gilt, die neue Weisheit in große und größte, bildmäßige, überlieferungsmäßig gebundene Kompositionen einzufüllen. Es ist und bleibt ein gewissermaßen Unvergleichbares: das Studienblatt nach dem Vorbild oder der Natur — und die Bilderzählung für die Druckkunst, der Bildaufbau in der Druckkunst und Malkunst.

Für die Apokalypse ist kein einziges Studienblatt erhalten. Wir wissen nicht, wie sie entstanden ist. Die Kostümfigur der venezianischen Elegantin kann doch nur als Vorbild für den Entwurf der neubewegten Babylonierin gedient haben. Seit Wölfflin heißt es, Dürer habe hier begonnen, mit der Vorstellung der großen Babel Venedig oder gar Rom, mit kleinfigurigeren, im ganzen noch unausgeglichenen Blättern, und er sei erst über der Arbeit zu den großen Figuren und den mächtigen Wirkungen einheitlicher Komposition vorgedrungen. Dieser künstlerische Fortschrittsglaube wird aber nicht gestärkt, wenn man prüft, ob entsprechend etwa auch ikonographisch die Ablösung vom überlieferten Bildinhalt, das Vordringen zum eigenen Durchdenken und Durchseelen des Bildstoffes fortschreitet. Und bedenklich bleibt, daß Dürer, als er seine das unvergleichliche Buch durchlebenden Visionen zu formen begann, mit den darstellerisch schwierigsten, weil figurenreichsten und nach der Ausdrucksseite unergiebigeren Blättern einsetzte und sich für den Schluß aufsparte, was mit wenigen Figuren von größtem Pathos minder mühsam Bildkraft gewann.

Die natürliche Vorstellung dagegen wäre doch: Dürer trägt in sich Bilder der letzten Dinge, die vom Bilderlesen des Knaben in der Bibel des Paten Koberger ihren Ausgang nahmen. Diese Bilder füllen sich mit dem Erlebnis der Jahre. Als er nun, noch allen Stimmen der vorwärtsstürzenden Zeit offen, aus dem dunklen Fluten Bildformen zu lösen beginnt, kristallisieren sich diese eben um die Bildinhalte der alten Bibel herum. Von dem Nürnberger Maler Albrecht Glockendon wird berichtet, er habe damals über der Apokalypse seinen Verstand verloren. Dürer klärt mit Aufbietung aller rationalen Kräfte der heimischen und der neu sich erschließenden südlichen Kunst die Bildvorstellungen der alten Apokalyptiker. Mag er dies oder jenes zuerst »herausgegriffen« haben, weil eine aktuelle Wirksamkeit oder die bequeme Verwertbarkeit vorhandener Studien lockte. Mag er also mit »italienischer« Figur oder mit deutscher Landschaft begonnen haben — erst muß doch einmal dieses Ganze der 15 Blätter in ihm und vor ihm Gestalt geworden sein, als Erzählung verteilt, so und so im Auf und Ab gegliedert. Wir wissen ja, wie Dürers Feder solche ersten Bildideen hinschleuderte. Wir wissen nicht, wie weit insgesamt sie gediehen waren, als Dürer sich nun über die großen geweißelten Holzformen machte, vorgriffelte und aufzeichnete.

VI. DIE HOLZSCHNEIDERFRAGE

Und weiter: was ist dann mit der Holzschneide-Arbeit? Die einzigen Einzelheiten, die es für Stadler kaum glaublich machten, »daß Dürer seine Holzstöcke selbst geschnitten habe, sondern es müssen ihm handwerklich geschulte Kräfte zur Verfügung gestanden sein, die im Laufe der Zeit immer mehr seinen Absichten folgen konnten« — diese Beweisstücke haben sich als Mißverständnisse des Stilkritikers und nicht des angeblichen Holzschneiders herausgestellt. Geschnitten sollen die Holzschnitte sehr wohl erst später, 1497 bis 1498 unmittelbar vor ihrer Veröffentlichung, worden sein (Stadler S. 125). Als so gleichmäßig empfindet also auch dieser Kritiker die technische Arbeit. Und er nennt es eine phantastische Annahme, Dürer habe seine Holzschnitte selbst geschnitten — es sei nicht das geringste Verdienst Flechsigs, damit aufgeräumt zu haben (S. 101 Anm.).

Nun, es gibt in Nürnberg um 1500 ja noch andere Holzschnitt-Zeichner als Dürer. Aber es gibt keinen einzigen Holzschnitt, der so vollkommen geschnitten ist, daß der »Holzschneider der Apokalypse« darin zu erkennen wäre — außer den Holzschnitten Dürers. Und es gibt im Basel von 1494 ja noch andere Holzschnitt-Zeichner als den Illustrator des Narrenschiffes. Aber es gibt da wieder keinen einzigen Holzschnitt, der so vollkommen geschnitten ist, daß der »Holzschneider des Narrenschiffes« darin zu erkennen wäre — außer eben den Holzschnitten der Narrenschiff-Gruppe. Auch dieser »Holzschneider« ist ein Doppelgänger, der bei Tageslicht verschwindet. Und ich bitte, bei

Abb. 2. Pirckheimer
Aus Dürers »Männerbad«

jener Vorstellung bleiben zu dürfen, die bei »Phantasten« von Rumohr bis zu Friedländer aufgetaucht und durch die Dokumente zu erhärten ist.

VII. »ITALIENISCHE« HOLZSCHNITTE UND PIRCKHEIMERS FIGUR

Nicht daß ich glaubte, Dürer habe nun für alle seine frühen Holzschnitte die Ausschneidearbeit ganz und gar selbst getan. Es gibt sogar eine Gruppe, bei der er das nicht getan haben kann: so inadäquat ist das Technische dort dem Dürerischen Entwurfe. Und das sind in seinem Holzwerk gerade die Blätter, die sich um den »italienischsten« seiner Schnitte gruppieren, um die große, von vier Platten gedruckte Kreuzigung. Sie steckt so voller südlicher Motive und ist in der Schnitttechnik so der venezianischen Übung verwandt, daß der Schluß nahe liegt: dies ist italienische Arbeit, auf Dürer geht nur der Papierentwurf zurück, in Venedig 1494 bis 1495 oder wohl bald danach schon zu Hause entstanden. Und dazu gehört die Beweinung Christi, von der kürzlich das Berliner Kupferstichkabinett das (nach dem Londoner) zweite Exemplar erwerben konnte, und die Marter des h. Sebastian. Die sogenannte Albertina-Passion und das Birgitten-Buch stellen nach rückwärts die Verbindungen her.

Bezeichnet ist keiner dieser Holzschnitte — vor dem »Ercules«, in dessen Schnittechnik ich die ältesten Elemente zu erkennen glaube und den ich daher als das früheste der großen, ganz von Dürer durchgeführten und nun auch von ihm in Vertrieb genommenen Blätter anspreche. Erst diese Gruppe, über die Stadler beredt schweigt (aber er kündigt ja eine zweite Veröffentlichung an, über die Dürer fälschlich zugeschriebenen, seinem künstlerischen Umkreise angehörigen Werke), sie macht es verständlich, wie nun von 1496 ab die Holzschnitte der Apokalypse überhaupt entstehen konnten.

Denn gäbe es diese Gruppe nicht, folgte man den Puristen in der Aberkennung aller frühen Holzschnitte und dem Buche Stadlers auch in der Datierung des Apokalypse-Beginnes auf Venedig 1494 — was ergibt sich dann? Ein Malergeselle, der vieles versucht, Figürliches, Landschaftliches, der vieles studiert, aber nie etwas Ganzes richtig fertiggebracht hat, kommt nach Venedig. Er hat gelegentlich einmal für Holzschnitt gezeichnet, den Hieronymus vor zwei Jahren in Basel, und nun — o Wunder — zeichnet er hintereinander die höchst komplizierten, aber auch höchst schnittgerechten Bildkompositionen der Apokalypse. Solche wahrhaft unbegreiflichen Zauberkunststücke anzunehmen erübrigt sich so lange, wie man ältere Vorstufen des Stiles der Apokalypse vorweisen kann.

Einer dieser vorapokalyptischen Schnitte hat übrigens ein kleines Verbindungsglied hinüber zum »Männerbad«, das wieder dem »Ercules« zunächst liegt. (Abb. 2 u. 3.) Als hinterste der Stehfiguren auf der Marter des h. Sebastian (P. 182) fällt ein Mann im italienisch umgeschlagenen Mantel auf. Sein charakteristisch breit-mächtiges Gesicht kehrt wieder, als es im Männerbade zwischen den Bäumen von hinten herüber sieht. Es ist niemand anders als Willibald Pirckheimer: auch er eben 1495 von den hohen Schulen Italiens nach Hause gekommen, ohne den Doktorhut, dessen Besitz ihm den raschen Aufstieg zu den höchsten Ratsstellen der konservativen Reichsstadt verschließen würde. So hat Dürer den gewichtigen Lebensfreund hier hingestellt wie einen stummen Zeugen dessen, was er vorn in den Figurenszenen, auch er in der hohen Schule Italiens noch einmal Schüler geworden, im

Abb. 3. Pirckheimer
Aus Dürers »Marter des hl. Sebastian«

neuen Sinne darzustellen sich getraute: die Darstellungsform des italienischen Aktes und die »Pathos-Formel der Antike«.

VIII. ITALIEN UND DIE ANTIKE

Der Beweis, daß Dürer die Apokalypse und große Passion in Venedig zu zeichnen begann, ist nicht zu erbringen, weil die äußeren und inneren Beweismöglichkeiten fehlen, weil die von Dürer selbst datierten Werke es nicht bestätigen. Selbst für Stadler sträubt sich das Gefühl dagegen, diese Blätter im Süden entstanden zu denken. Und auf der anderen Seite bestreitet Winkler überhaupt eine übertriebene Bedeutung der Tatsache, daß Dürer in Italien war: »Von einem Erlebnis Italiens ähnlich wie bei Goethe, von einer Auseinandersetzung mit italienischer Kunst kann jedenfalls nur in sehr bedingter Weise gesprochen werden . . . So wichtig die Auseinandersetzung Dürers mit Italien für uns ist — die erste Begegnung ist die entscheidende Stunde im Leben des Künstlers —, mit Dürerschen Augen gesehen war sie es nicht. Und das war gut so.«

Dies Werturteil in seiner Unbedingtheit beruht auf einer Gesamtvorstellung des »deutschen Dürer«, die heute ein wesentliches Besitztum deutscher Weltanschauung ist und mit der wir nicht zu rechten haben.

Aber der Historiker darf fragen: ist die Vorstellung von der natürlichen Autarkie der deutschen Kunst und von der nur bedingten Bedeutsamkeit der welschen Kunst für sie wirklich auch ein Bestandteil des historischen Weltbildes Dürers selbst gewesen?

»Ir wißt, daß in tausend Johrn diese Kunst gar in keinen Brauch ist gewest . . . Dann sie hat sich erst in anderhalbhundert Johrn wieder angespunnen. Und ich hoff, sie soll fürbaß wachsen, auf daß sie ir Frucht gebär, und sunderlich in welschen Landen, das dann zu uns auch mag kummen« (Lange-Fuhse S. 259). Oder Dürer spricht von den alten Büchern, die »ob tausend Johrn verborgen gewest und erst in 200 Johrn wieder durch die Walchen an Tag gebracht ist worden« (ebenda S. 181).

Was Dürer hier und immer Kunst nennt, ist nicht das Ganze, was wir so nennen (dazu gehört auch die »Gewalt«), aber es ist doch ein so wesentlicher Teil davon, daß Dürer die ganze Kraft seiner rechnenden und schreibenden Bemühung daran wandte, gerade diesen Teil für den Norden zu gewinnen, der einen Vorsprung von »anderhalbhundert Johrn« darin einzuholen hatte. Die Kunst, die sich im 14. Jahrhundert, so meinte er, wieder angespunnen hat, gehört zu dem, was der deutsche Humanismus seit Jahrhunderten nun als den bleibenden Wert in der Bildungsmacht der Antike bewahrt. Sich vor dem geahnten Bilde der Idea in Plato und Aristoteles zu beugen, dazu war der Stolz des deutschen Dürer bescheiden genug. Und auch das war gut so.

IX. KAISERBILDER, LEMBERGER ZEICHNUNGEN

Neben den offenbaren antikischen Neigungen des Zeitalters läuft eine minder sichtliche, gleichfalls in der »Bildung« begründete Ader. Der Humanismus will der deutschen Nation ein geschichtliches Bewußtsein wecken, ein neues Geschichtsbild schaffen. Der Germania des Tacitus antwortet nun 1500 die Germania des Wimpfeling, und die Zeitalter der karolingischen, der ottonischen Kaiser steigen hinter der Gotik und der Romanik als die erste große Renaissance des Nordens wieder empor. Auf dem Dürerischen Holzschnitt von 1501 überreicht Celtis, der Wortführer des »gebildeten Deutschland«, die Ausgabe der Handschrift der Nonne Hrotsvit von Gandersheim, die er bei den Benediktinern von St. Emmeram in Regensburg gefunden hatte, dem Kurfürsten Friedrich von Sachsen. Und Holzschnitte des Celtis-Kreises nehmen Darstellungsschemata frühmittelalterlicher Handschriften auf, so wie der »Basler Terenz« unter allem Zeitkostüm einige Motive der frühmittelalterlichen Terenz-Handschriften weiterträgt, ja gerade solche Dinge benutzt, um sich von den Fesseln der Überlieferung aus der spätgotischen Buchholzschnitt-Illustration zu lösen. Ein Pforzheimer Druck des Thomas von Anshelm, von 1503, mit den »laudibus sancte Crucis« des Hrabanus Maurus (Ebert 10329, Brunet IV 1035) benutzt, dem Buchinhalte des karolingischen Kirchenfürsten entsprechend, ein frühmittelalterliches Kaiserbild und Christusbild. Dodgson (Dürer 1926, S. 21) hat gefragt, ob der rätselhafte Amsterdamer Probedruck eines Sultans nicht Karl den Großen darstellen könnte. Doch durfte in der Stadt, die mit dem »Heiltum« die Reichskleinodien bewahrte, niemals Karl mit einer falschen Krone dargestellt werden. Nun aber malt Dürer 1510 bis 1513 wirklich die Kaiser Karl und Sigmund — die Entwürfe dazu, in blühend hellen Farben angetuschte Federzeichnungen, in Rahmenskizzen appretiert, sind in Lemberg aufgetaucht (Tietze Text S. 19 bis 20, Tafel XVII).

Dürers Archaisieren erscheint in diesem Zusammenhange besonders lehrreich, weil die Lemberger Entwürfe noch nichts davon haben. Wie er die Kaiser zu zeichnen beginnt, schon hier nicht unähnlich den Charakterstudien des Theophrast, die dann Pirckheimer herausgab (wie den Fuchs neben dem Löwen, sagte Thausing), da gab er ihnen die Kaiser- und Fürstentracht seiner eigenen Zeit. Und er gruppierte sie zusammen, ihrem Platze im Doppelbilde entsprechend. Aber schon trägt Karl das authentische Szepter (vgl. Abb. u. a. in Reickes Geschichte der Reichsstadt Nürnberg S. 387), das gerade im Bilde dem Schwerte zum Opfer fiel. Die Bilder, die schon Heller so übermalt fand, »daß von Dürers Pinsel gar nichts sichtbar ist«, gleichen die Größen der beiden Kaiser gegeneinander aus. Aber vor allem: statt der beiden zeitgemäßen »In-

dividualitäten« des reckenhaften Karl und des politischen Sigmund erscheinen nun zwei altertümliche Figuren in historischer Gewandung, nicht mehr einander, sondern dem Beschauer in einer Bewegung zugekehrt, die mittelalterlich mindestens gemeint ist.

Der Rat von Nürnberg hatte schon 1430 für denselben Zweck, dem Dürers Bilder dienen sollten, ein Gemälde malen lassen, und Thausing wie Tietze vermuten, daß Dürer sich mindestens bei Sigmund an diese Vorlage hielt. Aber es ist keineswegs wahrscheinlich, daß dies alte Gemälde schon Kaiserbildnisse enthielt. Für die Zeit um 1424, als das Heiltum im Triumph nach Nürnberg gebracht wurde, erscheint vielmehr ein Andachtsbild wahrscheinlicher, das an die mit den Reichskleinodien verbundenen Reliquien anzuknüpfen hatte: die hl. Lanze, die Stücke vom Kreuze und von der Krippe Christi usf. Erst 1510 entspricht es dem neuen Bewußtsein der Zeit, hier die Kaiser selbst dargestellt zu wünschen: den Gründer des Reiches und den Fürsten, der Nürnberg nicht ohne kräftige Bezahlung diese Kleinodien für »ewige Zeiten« überließ. Als Dürer sie malte, hatte er sich gewiß auftragsgemäß in den »Geist der Zeiten« zu versetzen, denen die Herrscher angehörten, und über dieser archaisierenden Bemühung hat er die Frische der Lemberger Skizzen nicht bewahren können.

Der Lemberger Bestand seiner Zeichnungen, den eine erstaunlich wohlfeile Mappe zum ersten Male ganz erschließt, ist deswegen so lehrreich, weil er das Ganze von Dürers zeichnerisch-gedanklicher Arbeit umgreift. Vom frühen Naturstudium bis zum späten Passionsentwurf — keine Gattung fehlt. Tietze, der neben dem die Geschichte der Sammlung klarlegenden Gebarowicz als Herausgeber zeichnet, legt die von ihm als Dürer abgelehnten Blätter ebenfalls vor und gibt für seinen Standpunkt auch in den Daten die Begründung. Das bisher unbenutzte Material an Aktstudien, erfundenen und errechneten, wird Anlaß sein müssen, die für Dürer grundlegende Entwicklung seiner Proportionsarbeit wieder zu untersuchen, nachdem in den letzten Jahren jeder neue Fund die Haltbarkeit der heute darüber gangbaren Anschauungen erschüttert hat. Die strahlenden Marien-Zeichnungen des reifen Meisters aber fügen sich ohne Zwang in die »Geschichte des Dürerschen Marienbildes«, in der 1906 der unvergessene Ernst Heidrich stilkritische Subtilität mit wachem Bewußtsein für die bewegenden Kräfte der Geschichte verbunden hat. Durch die aufklärende Kleinarbeit ihrer Herausgeber und durch ihre Handlichkeit wird diese Lemberger Mappe neben den Schlußbänden des »Lippmann« ihren Wert behalten.

X. VERSUCH EINER BIBLIOGRAPHIE

Ein nicht weniger nützliches Hilfsmittel der Dürer-Forschung könnte Singers Bibliographie in ihrer zweiten Auflage sein, wenn sie ein Jahr später gekommen wäre, um auch den Segen und Unsegen des Jubiläumsjahres erfassen zu können (nun ist sie schon lange wieder unvollständig), und wenn sie statt vieler an dieser Stelle überflüssiger Zeitungsaufsätze sich um die Arbeiten der Fachliteratur bemüht hätte, die für Dürer-Studien wichtig sind, auch wenn sie seinen Namen nicht in der Überschrift tragen. So fehlten, um rasch zwei Beispiele zu nennen, Emil Reickes Aufsatz über Dürer als Architekt und die Klosterkirche in Gnadenberg (Oberpfalz), Zeitschrift für Bauwesen 1926, 76, S. 23; und Arpad Weixlgärtners »leichtfertige Glosse« bei seinem Aufsatz im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen Wien 1926, N. F. I, S. 17, in der Weixlgärtner in dem dortigen Maximilian-Pokal eine Arbeit Dürers d. Ä., nach einem Entwurfe seines Sohnes etwa von 1489 vermutet. Es fehlt so gut wie die ganze für Dürer wichtige Pirckheimer-Literatur, es fehlen alle neuen Dissertationen, von denen doch wohl auch die ungedruckten, in Bibliotheken deponierten und für den Bibliographen in den Jahresverzeichnissen der Universitäten erfaßbaren hier hineingehörten. Aufsätze sollten nicht in ihrer Sonderdruckform, sondern am Ort ihrer Veröffentlichung zitiert werden, z. B. Panofsky, Dürers Stellung zur Antike (Nr. 1239) nicht »Wien, 4°; 1922« — sondern im »Jahrbuch für Kunstgeschichte«, Kunsthistorisches Institut des Bundesdenkmalsamts 1921/22, Wien 1923, S. 43—92«.

Die aberweisen Bemerkungen Singers zu einzelnen »Nummern« sind unentbehrlich: zur Erheiterung. Als heute entbehrlich hat Singer sein berühmtes Vorwort zur ersten Auflage nicht mit übernommen, in dem er die drei großen Hindernisse auf dem Wege von Dürers Entwicklung zu Singers Ideal bezeichnete: die Reisen nach Italien, die Pläne des Kaisers, seinen gelehrten Umgang — Dürers Schriften ein Wirrsal voll ungelöster Widersprüche und er selbst für seinen Ruhm nicht zu früh gestorben! 1916 will Singer in einem Vortrage Wölfflins gehört haben, die »vier Apostel« seien Ernst und Willen, aber keine Kunst mehr, — und fühlt sich nun dadurch bestätigt. Für ihren Bibliographen, dessen ganze Arbeit wohl noch einmal wird gemacht werden müssen, ist die Dürer-Literatur offenbar vergebliche Liebesmüh gewesen.

XI. UND DER ERFOLG?

Schöne Ausstellungen, von denen der Katalog der Nürnberger Schau mindestens für Wolgemut, der Londoner für die dortigen Dürer-verdächtigen Zeichnungen wichtige neue Nachweise (von K. T. Parker) bringt — schöne Feiern, deren Reden mehrfach im Druck forttönen — und schier endloses Schreibwerk: so stellt sich heute der »Ertrag des Dürer-Jahres« dar. Friedländer sagte damals, die Berliner Dürer-Ausstellung wolle helfen, den weiten leeren Rahmen seines Ruhmes mit Gesichten zu füllen und Dürer, der ein Kapitel der deut-

schen Bildung ist, Gestalt in der Anschauung gewinnen zu lassen. Gesehen worden sind Dürerische Originale 1928 von uns bis zu den Antipoden von Millionen neuer Augen. Wir können nur hoffen, daß in einigen von ihnen eine Vorstellung aufgekeimt ist, mag sie Formen annehmen, welche sie wolle: von der Gewalt des Schöpferischen in einem großen Menschen. Diese Vorstellung zu festigen und zu klären, ist Aufgabe der Wissenschaft, die mehr sein will als bloßes Alexandrinertum. Ob diese, unfähig auch nur über Formalien und Voraussetzungen sich zu einigen, heute jene Aufgabe erfüllen kann, wer von uns wollte das zu behaupten sich getrauen?

Schwer gemacht hat es uns Dürer selbst. Wenn er heute als Maler gescholten wird, so hat er wohl in Venedig einmal sich des Hochgefühles erfreuen dürfen, Maler unter Malern zu sein, aber zu Hause kamen die vielen Stunden des Kleinmuts über dem Zergrübeln, und er schalt selbst dies mühselige Handwerk. So verstehe ich den Sinn jener Worte, die sein und Pirckheimers Freund Thomas Venatorius, der gelehrte Prediger am neuen Spital, von ihm gehört und in der Vorrede zur Pictura des L. B. Alberti (Basel 1514) aufgezeichnet hat: »er habe im Vergleich zur Großartigkeit des Archetypus, den er im Geiste vorher konzipierte, sich niemals ein Genüge getan.« Nicht anders sagt Dürer es in der Bildersprache der »Melancholie«. Und Venatorius hat den Dürer gesehen, wie er Holzschneidern (Venatorius sagt: sculptores, und das kann allerlei heißen) irgendwelche Umrisse vorzeichnet, die er selbst, dann mit dem Pinsel unterstützt, schwer erreichte — an jener Großartigkeit nämlich. Denn, so fügt Venatorius hinzu, nicht selten sind die Dinge, die wir im Geiste konzipieren, größer als daß sie eine sterbliche Hand in menschliche Augen ausgießen kann, wie sie es wert wären. — Dies Dokument einer Selbstkritik und dazu einer zeitgenössischen Kritik, zumal von einem Freunde, der um Dürers Persönlichstes, um seine inneren Nöte und äußeren Nötigungen wußte, wiegt wohl schwerer als unsere kritische Weisheit. Die mit dem Pinsel nur schwer wieder erreichte »magnificentia« seiner zeichnerischen Archetypen, seiner Vor- und Aufzeichnungen für Holzschneider — sie bleibt derjenige Bestandteil von Dürers Werk, der von den Konzeptionen seines Geistes (wie der Humanist sagt), von den Visionen seiner inneren Welt (wie wir sagen) das Meiste, Beste, Tiefste verwahrt.

Diese Dinge hat vorauszustellen, wer heute den Dürer lebendig machen oder erhalten will. So hat es die Berliner Dürer-Ausstellung verstanden, als sie vorweg die großen Holzschnitt-Folgen, dann in ihre Mitte die Zeichnungen rückte, erst in deren Anschluß die Gemälde, an diesen Kern herangelagert das Stichwerk. Anders in Nürnberg. Man wollte Dürer den Maler in seine Heimat, die am »tragischen Schicksal« gerade seines Malens mitschuldig geworden ist, wieder zurückführen. Aber die Bilder, über die Friedländer in der Cicerone-Festschrift das Urteil des Kenners fällt, kamen nicht alle. Und man muß fragen, ob der Eindruck tiefer und nicht bloß reicher, ja quälender geworden wäre, hätte alles Dürerische Malwerk sich nun noch einmal zusammengeschart. Drängte man sich vor dem Rosenkranzfest, so blieb es in den Kabinetten der (leider in zwei Reihen gehängten) Zeichnungen schon leerer. Die Schaulust siegte und ist wohl längst wieder verflogen. Das Erlebnis des sich nie Genüge tuenden schöpferischen Willens, in den Zeichnungen oft noch im Widerstreite mit sich selbst, nie mit dem Pinsel erreicht, wird wohl immer eine Speise nur für wenige bleiben. Ob das so gut ist, ob und wie das zu wandeln ist, das zu entscheiden, gehört nicht mehr vor das Forum der Kunstgeschichte.

HERBERT KÜHN: KUNST UND KULTUR DER VORZEIT EUROPAS. Das Paläolithikum. Berlin und Leipzig 1929. Walter de Gruyter & Co.

Es ist für die augenblickliche Situation der Prähistorie als einer selbständigen Wissenschaft mit eigenen Methoden der Forschung bedeutsam, daß gerade von der Seite, von der in den Jahren nach dem Krieg der nachdrückliche und erfolgreiche Hinweis auf bisher ungehobenes »ästhetisches« Material, auf eine, modernen Ausdrucksformen verwandte »Kunst« ausging (Kunst der Eiszeit, Kunst der Primitiven), nun der reaktionäre Gegenstoß erfolgt, der die Kunst und Kultur der Vorzeit Europas aus einer Vorgeschichte der Kunstgeschichte zum ersten und wichtigen Kapitel der Prähistorie macht.

»Die Kunsttatsachen können nicht herausgerissen werden aus dem Gesamtgefüge, das die vorgeschichtliche Wissenschaft aufbaut, — sie können allein aus der Vorgeschichte heraus verstanden werden,« so steht es am Anfang des Buches. Kunsttatsachen, besser bildnerische Tatsachen, bieten uns das einzige sichtbare Material für die Erkenntnis der geistigen Struktur des prähistorischen Menschen. Andere Quellen dafür gibt es nicht, und daher konnte eine rein ästhetische Betrachtungsweise der Situation nicht gerecht werden, denn durch die Kunst wird hier ein Bild gegeben, »von der gesamten geistigen und materiellen Kultur dieses Erdteils in der Vorzeit«.

Vollständigkeit des Materials, Ideal jeder ernsthaften wissenschaftlichen Arbeit, wird an diesem Punkt auf diesem Gebiet der Forschung zu einer um so strengeren Forderung als jede dieser Fundinkunabeln, da sie am Anfang steht, imstande ist, die Einsicht in die Entwicklung entscheidend zu verändern. (Vergleiche den Abschnitt über das paläolithische Ornament.) Jedem Abschnitt des Buches ist eine »Geschichte der Entdeckungen« vorangestellt, wie sie in gleicher Vollständigkeit und Exaktheit bisher noch nie gegeben ist, da die gesamte ungewöhnlich verstreute Literatur herangezogen wurde. Exakte Fundbericht-Zusammenstellung und Beschreibung war ja seit je Signum der Prähistorie alter Observanz, doch hier geschieht es, um aus dem Material heraus Entwicklungen festzustellen, durch die eine Materialsammlung erst zur Wissenschaft wird. Das Entwicklungsmoment ist es überhaupt, das prähistorisches Material erst anschließt an die Kunstgeschichte, die Philosophie, Religionsgeschichte, Soziologie und die übrigen Geisteswissenschaften, für die so die Prähistorie gleichermaßen zur Vorgeschichte wird.

Das Buch weitet also die Bedeutung der Prähistorie gegenüber früher erschienenen Arbeiten ungewöhnlich aus, indem es den allzu engen und ausschließlichen Anschluß an die Kunsthistorie aufgibt zugunsten einer universellen Bedeutung der Prähistorie für alle Geisteswissenschaften. Was in der Arbeit Kühns als Vorzug aus dieser Zeit der Personalunion mit der Kunstgeschichte geblieben ist, ist eben die Betonung des Entwicklungsmoments, das ihn nicht nur drei örtlich fixierte verschiedene Stile (die Einführung des nordafrikanischen Kulturkreises wird erstmalig in die paläolithische Kunst neben dem franko-kantabrischen und ostspanischen unternommen), sondern innerhalb jeden Stiles wieder Entwicklungsstadien sehen läßt. Wenn dieses Vorgehen die Arbeit Kühns an kunsthistorische Forschung äußerlich und innerlich anschließt, so wird doch ganz der Fehler vermieden, das Phänomen: Kunst in der Prähistorie mit den Augen des Menschen des 20. Jahrhunderts zu sehen, Kunst überhaupt als ewigen und unwandelbaren Begriff zu stabilisieren. Es ist über »Geburt der Kunst«, »Anfänge des Ornaments« nur dann richtig zu urteilen, wenn, wie es hier geschieht, das so völlig andersartige »Weltbild der Primitiven« in Rechnung gezogen wird. Es spricht für die Fundiertheit der Arbeit, daß das letzte Kapitel über »das Denken des Menschen der Eiszeit« mit das glanzvollste des ganzen Buches ist. Es zieht zum Schluß das Fazit aus dem Material des Buches und ist im logischen inneren Arbeitsvorgang die Grundlage für das ganze Buch, das durch diese Einstellung und durch seine Vollständigkeit das deutsche Standardwerk prähistorischer Forschung auf dem Gebiet des Paläolithikums wird. Ernst Scheyer

EMANUEL LÖWY: POLYGNOT. Ein Buch von griechischer Malerei. Wien 1929. A. Schroll & Co.

Von Polygnot, den das Altertum bis in seine späten Zeiten hinein als den größten griechischen Maler schätzte, kennen wir mit Sicherheit auch aus Kopien kein Werk. Wir haben nur Beschreibungen einzelner Hauptwerke und Charakteristiken seiner Stils bei antiken Schriftstellern. Emanuel Löwy unternimmt es nun, über das Polygnot-Kapitel des Basler Archäologen Ernst Pfuhl in seinem Standardwerk der antiken Malerei hinaus, das Bild dieses größten Malers der klassischen Zeit zu rekonstruieren. Aus Nachklängen der polygnotischen Kunst in Vasenbildern aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, in den handwerklichen Friesen von Gjölbaschi-Trysa, in schwer verwitterten Parthenonmetopen, in kleinen Tonreliefs und in den Gravierungen auf der Ficoronischen Cista findet er solche Nachklänge, hierin, besonders bei der Vasenforschung, durch die Beobachtungen andrer Archäologen bestätigt, und geführt von den erwähnten ziemlich eindeutigen Charakteristiken des Polygnot-Stils in der antiken Literatur; auch durch Heranziehung der für Polygnot und seinen vielleicht ihm in manchen Dingen ebenbürtigen Zeitgenossen Mikon bezeugten Bilderkreise, von Amazonenschlachten und Iliupersis, von Freiermord und Orpheuslegenden, Menelaosabenteuern und Kaly-

donischer Jagd usw. Daß die späten, aus dem Ende des 5. Jahrhunderts stammenden Werke der Kleinkunst, in denen solche Nachklänge vorkommen, dem Urbild, wie Löwy es rekonstruiert, näher kommen, als die beinah zeitgenössischen, spricht nicht gegen die Vermutung der Zusammenhänge, sondern für sie. Mag der Stil der Meidiasvase in der Zeichnung und der Formensprache dem Polygnot-Stil im einzelnen auch ferner stehen als der Stil des Herakles-Kraters im Louvre oder der Amazonenschale in München dem Stil des Mikon oder Polygnot steht, es ist sicher in die Gesamtstimmung, unter der Meidias und seine Schüler zeichneten, durch die Arbeit der vorhergehenden Künstler doch noch mehr von der Stimmung des großen Vorbildes eingedrungen, als den Zeitgenossen, weil dies Große zu neu war, schon zugänglich war.

Natürlich warnt Löwy immer wieder vor der Versuchung, nun zu denken, in solchen Nachklängen in »Schwarz-Weiß« könnte man Polygnot beinah sehen. Polygnot war ein Farbenmaler, malte in Gelb, Rot, Schwarz und Weiß und konnte durch Mischung und Übermalung auch Blau und Grün erzeugen; die Vasenzeichner dagegen konnten hiervon nur lineare Übersetzung und Abstraktion geben. Aber daß Nachklänge vorliegen, ist wohl sicher. Gesamtkomposition, Raumandeutung und das stetige Wiederkehren bestimmter Einzelmotive in den Figuren lassen dies als Gewißheit erscheinen. Die Formgedanken Polygnots (und Mikons) können wir nun in größerem Ausmaße als bisher verfolgen.

Es kommt dann ein Kapitel mit der Überschrift »Wirkung«. Hier wird die Kritik der Fachgelehrten Arbeit bekommen. Denn wenn auch gewiß zuzugeben ist, daß Polygnot, durch die Vereinigung dessen, was die antike Kunstliteratur »Ethos« und »Pathos« nennt, auf seine Zeit sehr starken Eindruck gemacht hat, haben muß — man wird doch nicht alle Kunstwerke aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts, in denen sich dies, ausgeschmückt durch das »erhöhte Menschentum«, findet, auf Anregungen des großen Malers allein zurückführen können, auch nicht »letzten Endes« (wie Löwy, der sonst so schön deutsch redet, leider in der Korrektur hat stehen lassen). Die Stimmung einiger attischer Grabmäler und einiger Gruppen auf dem sidonischen Sarkophag der Klagefrauen im Konstantinopler Museum mag im allgemeinen das sein, was wir polygnotisch nennen dürfen, und das mag dann auch ins 4. Jahrhundert hinein in einzelne Züge auf dem Alexandersarkophag weitergewirkt haben. Aber daß Giebelgruppen und Metopen des Zeus-Tempels in Olympia, daß das »Ethos« in Polyklets »Doryphoros«, daß die Stimmung der Parthenongiebel, daß die Nike des Paionios und die Nereiden aus Xanthos auch Nachklänge der Wandgemälde Polygnots sind, wird man nicht unbedingt anzunehmen haben. »Wie die Olympiagiebel in Stein gehauener Mikon, der Mikon des Theseustempels, so sind die Giebel des Parthenon, wer immer tatsächlich ihr Meister war, in Gedanken und Form Polygnot, in seiner Vollendung.« Hier fehlt ein Fragezeichen. Und es wird auch nicht mit absoluter Sicherheit zu behaupten sein, daß der Gewandstil der Parthenonfrauen »nur in der Malerei erfunden sein kann«. In der Plastik selber lagen die Tendenzen zu »malerischer« Behandlung. Daß aber einige Reliefs aus dem Ausgange des 5. Jahrhunderts, das Medearelief im Lateran, das Heraklesrelief im Museo Torlonia und das Orpheusrelief (Albani-Torlonia) in der Plastik am reinsten das ausdrücken, was Polygnot in der Malerei ausgedrückt hatte, wird man zugeben dürfen, soweit es sich nicht um die plastische Form allein handelt, sondern um das Ethos.

Aber dies sind unwesentliche Ausstellungen an der schönen Leistung dieses Buches. Das Kapitel »Wirkung« könnte man umbenennen in »Parallelen«. Schließlich hat ja nicht ein Künstler, und wäre er so groß wie Polygnot, alles gezeugt, was im 5. Jahrhundert groß war. Und was Löwy an Charakteristik und Schilderung des hohen Stiles der klassischen Zeit gibt und was sehr schön ist, bleibt, auch wenn die Fachwissenschaft ihm nicht in allen Folgerungen zustimmen sollte, äußerst wertvoll und aufschlußreich.

Ein Tafelband, genau so groß wie der Textband, mit sehr gut gedruckten Abbildungen, auch Detailabbildungen, aller besprochenen Werke, erleichtert durch praktische Anordnung das Studium und die Lektüre des Buches vortrefflich.

E. Waldmann

*

ADOLPH GOLDSCHMIDT: DIE DEUTSCHE BUCHMALEREI. 1. Die Karolingische Buchmalerei. VIII und 68 Seiten Text und 88 Lichtdrucktafeln. 2. Die Ottonische Buchmalerei. VIII und 86 Seiten Text und 112 Lichtdrucktafeln; in 4°. Pantheon, Casa editrice, Firenze — Kurt Wolff Verlag, München. Jeder Band 90 M.

Daß ein Verleger es wagt, den zwar geschichtlich höchst bedeutsamen, aber bisher in weiteren Kreisen nur vereinzelt beachteten Erstlingswerken deutscher Malerei zwei gewichtige, mit liebevollem Aufwand ausgestattete Bände zu widmen, ist eine merkwürdige Erscheinung, die der Hoffnung Raum läßt, es möchten doch mehr Menschen, als man gemeinhin glaubt, ernster Vertiefung in nicht ganz leicht verständliche Formen künstlerischen Ausdrucks fähig sein. Freilich konnte der Versuch wohl nur unternommen werden, weil der wissenschaftliche Weltruf des Verfassers verheißungsvolle Bürgschaft für aufschlußreiche Bearbeitung bot.

In der äußeren Erscheinung, vor allem in der reichen Ausstattung mit vorbildlichen Lichtdrucktafeln, gleichen die vorliegenden Bände der bekannten Veröffentlichung desselben Verlages über

die deutsche Plastik, an der Panofsky, Pinder, Feulner und Sauerlandt gearbeitet haben; Goldschmidts Ausführungen können nach Umfang und Inhalt den Einleitungen zu seinem großen Elfenbeinwerk an die Seite gestellt werden, mit dem Unterschied, daß nicht vollständige Sammlung des gesamten Stoffes, sondern Auswahl des Wichtigsten Ziel der Bemühung war.

Das anscheinend so schwer schaubare Bild sich durchkreuzender Stilbewegungen in der frühmittelalterlichen Malerei empfängt hier eigentlich zum ersten Male sinnvolle Deutung. Ältere Versuche ähnlicher Art seien darum nicht gering bewertet, aber zu einer so sicher die Akzente verteilenden, zugleich vorwärts und rückwärts blickenden Darstellung, die vorsichtig abwägend die Eigenarten der einzelnen Stilrichtungen bloßlegt, ihre Ursprünge verfolgt und ihren Verwandtschaftsbeziehungen nachspürt, war kaum ein anderer so befähigt wie gerade Adolph Goldschmidt. Solchem Stoff konnte sich mit Glück nur nähern, wer über alle Intuition hinaus in jahrzehntelanger Beschäftigung die geheimen Triebkräfte des so eigenartig aus Fremdem und Eigenem gewordenen Gestaltwandels frühmittelalterlicher Kunst beobachtet hat. Es gibt schon im Anfang, dann aber vor allem in ottonischer Zeit sehr großartige Schöpfungen auf den Pergamentseiten der deutschen Codices — aber gerade in dieser Frühzeit wird die Teilnahme des Beschauers durch jene eigentümliche Spannung wachgehalten, die aus der ersten Berührung nordischen und spätantiken Geistes hervorbricht. Dieser letzte Reiz, den geschichtliches Verstehen in die ästhetische Anschauung fließen läßt, kann nur genossen werden, wenn die historische Ahnenreihe wieder lebendig vor dem Auge aufersteht und die persönliche Formung eines Themas sich vom Hintergrund der Überlieferung sondert. Hier auch dem unerfahrenen Auge sichere Wege gewiesen zu haben, ist das hauptsächlichste Verdienst der Goldschmidtschen Darstellung. Das Ziel wäre noch glücklicher erreicht, hätte der Verfasser den Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln eine den Inhalt der Darstellungen ausführlicher behandelnde Form gegeben. Der Laie wird mit den allzu knappen Hinweisen kaum ernstlich gefördert werden. Immerhin — wer vom wahren Wesen der Ursprünge mittelalterlicher darstellender Kunst genußreiche Anschauung gewinnen will — der greife zu diesen Bänden.

Gall

JOSEF GARBER: DIE ROMANISCHEN WANDGEMÄLDE TIROLS. Wien 1928, Krystall-Verlag. 128 S., 91 Abb. 2°.

Die auf uns gekommenen Tiroler Wandmalereien (man sollte nicht von Gemälden sprechen; dieser Name gebührt einem anderen Genus bildlicher Darstellung) gehören zum Schönsten und Interessantesten, was sich an frühmittelalterlicher Malerei auf deutschem Gebiet erhalten hat. Der Wunsch nach einer zusammenfassenden Darstellung der Tiroler Bestände war längst dringend. G. hat ihn erfüllt, indem er uns ein vortrefflich gearbeitetes Buch schenkte; und der Verlag stattete es aufs beste aus.

Die Denkmäler werden in einem chronologisch angelegten Katalogteil monographisch behandelt, ausführlich beschrieben, in inhaltlicher, ikonographischer und formaler Hinsicht untersucht. Am Anfang stehen die einzigartigen, rätselhaften Malereien in der St. Prokuluskirche in Naturns. Gs. Datierung gegen 800 wird das Richtige treffen. Nur hätte er seine These, daß es sich hier um eine letzten Endes von Irland beeinflußte Kunst handelt, noch schlagender belegen können, wenn er auf deutschem Boden nach insularem Vorbilde gearbeitete Handschriften zum Vergleich gestellt hätte. Mit Gs. inhaltlicher Darstellung kann ich mich nicht befreunden, ohne allerdings etwas Besseres zu wissen. Im 9. Jahrhundert entstanden die Malereien in Mals, die in Münster in der Schweiz nahe Verwandte besitzen. Sie stehen stilistisch der Adagruppe nahe. Auf diese frühesten folgen einige weniger bedeutende Malereien aus dem 11. Jahrhundert; aus dem 12. dann die prachtvollen, endlich aufgedeckten und auch völlig publizierten Wandmalereien in Hocheppan, daneben Burgeis. Aus dem 13.: Lana, Gratsch, Tramin, Brixen (Frauen- und Taufkirche), Windisch-Matrei, Tarsch, Taufers, Maria Himmelfahrt am Ritten. Lana und Windisch-Matrei sind schlimm übermalt, die meisten übrigen sind unberührt, zum Teil wunderbar erhalten. Gs. Datierungen und Einordnungen kann man ohne große Bedenken zustimmen. Eine genauere Festlegung von Hocheppan scheint vorerst unmöglich: vielleicht, daß von oberitalienischer Seite einmal noch eine Hilfe kommt.

Dem Katalog ist ein Entwicklungsgang benannter Abschnitt vorangestellt, in dem versucht wird, die Tiroler Bestände in die großen historischen Zusammenhänge einzuordnen. Hier hat der Dvorak-Schüler das Wort, und man freut sich über die klare Anschauung. Vielleicht spricht G. zuviel von der Entwicklung, die die mittelalterliche Malerei allgemein genommen hat und spricht zu wenig von der speziellen Tiroler. Auch ist wohl manches, wie der Übergang vom Ottonischen zum Romanischen, zu sehr vereinfacht, wäre besser nicht zur Sprache gekommen, denn die Tiroler Malerei bietet, soweit wir heute feststellen können, nichts zu diesem Problem. Ausführlich beschäftigt sich G. mit dem byzantinischen Einfluß, der von Hocheppan an bis Brixen (Frauenkirche) in der Tat ein entscheidendes Moment für die Stilbildung der Tiroler Malerei ist. G. meint, daß der Einfluß der byzantinischen Kunst der romanischen Malerei im allgemeinen keine Annäherung an die Natur brachte, denn sie schematisierte und stilisierte außerordentlich stark, konstruierte die Köpfe und Gestalten nach

geordneten Regeln und war fest an ihre uralten Vorlagen gebunden. Was bestach, war der stärkere plastische Formsinn. Zweifelsohne war das ein entscheidendes Erlebnis für die abendländischen Maler, aber auch die größere Naturnähe war es. Nur nicht zu allen Zeiten. Man muß hier sehr fein unterscheiden. Als um 1130 bis 1170 der romanische Maler einen neuen Formenkanon suchte, da wirkte die byzantinische Kunst in dem Sinne, wie G. betont, da lehrte sie ihn Köpfe konstruieren. Anders um 1200, da leitete sie ihn zu reicherem plastischen Gestalten, lehrt ihn, mittels einer feinfühligen Faltung des Gewandes oder mittels reicher differenzierter Stellungen und Drehungen den Darstellungen einen neuen Reichtum zu verleihen. Die byzantinische Kunst ist eine Lehrmeisterin, die je nach den Fähigkeiten und dem Wollen des Schülers sehr verschiedene Antworten geben kann. Ein anderes wichtiges Problem bietet die Frage nach dem Zusammenhang der Tiroler Malerei mit Salzburg. G. weist selbst verschiedentlich darauf, gern hätte man hier etwas mehr erfahren. Freilich ist die Frage sehr schwierig zu behandeln, da man sich für Salzburg fast ausschließlich auf Buchmalereien beschränken muß. Die Beziehungen scheinen im fortschreitenden 12. Jahrhundert immer enger geworden zu sein: noch in der Frauenkirche Brixen sind sie deutlich, wenn man etwa München cod. lat. 16002: Orationale aus St. Erentrad zum Vergleich heranzieht. Diese kleinen Ausstellungen hat der Rez. nicht leicht niedergeschrieben, denn er fürchtet einen falschen Anschein zu erwecken. Sie ändern nichts an dem eingangs gefällten Urteil: Gs. Buch bleibt eine äußerst erfreuliche Leistung. Alfred Stange

DIE ILLUMINIERTEN HANDSCHRIFTEN UND EINZELMINIATUREN DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE IN FRANKFURTER BESITZ. Herausgegeben von G. Swarzenski, bearbeitet von Rosy Schilling. Frankfurt a. M. 1929. J. Baer & Co. VI und 308 S., 85 Tafeln. 4°.

Die Publikation erschien im Auftrag des Vereins der Frankfurter Bibliophilen. Druck und Ausstattung halten dementsprechend auch den höchsten Ansprüchen stand. Bei Wiedergabe von Miniaturen in Lichtdrucken besteht stets die Gefahr, daß die Bilder kalt und nüchtern werden, doch zeichnen sich die Wiedergaben dieser Publikation sehr zum Vorteil gegenüber manchen anderen kürzlich erschienenen durch Nuancenreichtum und auch eine gewisse Wärme aus. Recht gut gelungen sind auch die fünf farbigen Tafeln. Was nun den Text betrifft, den R. Sch. den einzelnen Handschriften und Einzelblättern beigegeben hat, so gebührt ihm volles Lob. Mit größtem Fleiß hat sie die Beschreibungen angefertigt und ihnen alle nötigen Angaben über Maße, Provenienz, Schriftform, Einband, Inhalt, Literatur gewissenhaft beigefügt. Die kunsthistorische Bearbeitung zeugt von großem Wissen und jahrelanger Hingabe an diese zufällige Sammlung, die Handschriften verschiedenster Zeit und Herkunft umfaßt. Wenn die fortschreitende Forschung hie und da die Resultate korrigieren sollte, und wenn unten einige Anmerkungen gemacht werden, so bleibt R. Schs. Leistung voll bestehen. Sie hat den Interessenten einen außerordentlich brauchbaren Katalog der Frankfurter Bestände geliefert, der nicht nur als Publikation eines zerstreuten Bestandes wichtig ist, sondern auch im Sinne eines Repertoriums mit Vorteil verwendet werden kann. Für Nr. 5 kommt wohl am ehesten Lüttich in Frage, für 10 ist statt salzburgische wohl oberrheinisch-lothringische Entstehung wahrscheinlich (vgl. Berlin, Kupferstichkabinett 78 A 4), für 16 dürfte ebenso wie für 17 der Mittelrhein in Frage kommen, die Hildegardhss. und auch die Einzelblätter aus Burg Brohl im Bonner Prov.-Museum liegen nicht allzu fern, bei 17 kommen starke westliche Lütticher Einflüsse hinzu. Sehr verwandt mit 29 ist eine Initiale mit Geburtsdarstellung in München, Graph. Sammlung Inv. 40065, fernerhin eine P-Initiale im Diözesanmuseum in Osnabrück, zum Kreise von 73 gehören des weiteren Nürnberg Germ. Mus. Hs. 21897, München Graph. Sammlung Inv. 40229 und 40230 aus Kaisheim, 1300 datiert. Alfred Stange

ARTHUR KINGSLEY PORTER: ROMANISCHE PLASTIK IN SPANIEN. Pantheon-Casa-Editrice Firenze. Kurt Wolff Verlag, München 1928. 2 Bände, 160 Tafeln. Gebunden 180 RM.

Diese kostbare, im wahren Sinne des Wortes grundlegende Veröffentlichung des Professors der Kunstgeschichte an der Havard University Cambridge-Mass. verdient weiteste Beachtung. Dem Programm des Verlages entsprechend, hätte eigentlich ein Spanier Spaniens romanische Plastik behandeln müssen; doch Porter kennt gerade die romanische Plastik dieses Landes so gut wie kaum ein zweiter; er hat die Denkmäler oftmals gesehen, studiert und durch seinen tüchtigen Photographen aufnehmen lassen. Neben der Plastik werden auch Architektur, Malerei und Kunstgewerbe und nicht nur des spanischen Landes herangezogen. Der Verfasser will eben die verschiedenen Strömungen offen legen, die in Spanien beim Entstehen der mittelalterlichen Plastik mitgewirkt haben; freilich wird von den anderen Kunstzweigen etwas viel gesprochen, so daß, streng genommen, die thematisch gesteckten Grenzen des Buches überschritten werden. Doch auch dieses weite Ausgreifen hat seinen Grund: es muß ja bald einmal die Gesamtgeschichte der romanischen Plastik Spaniens geschrieben werden, die wir hoffentlich von Porter erwarten dürfen.
Zunächst wird die Frage, ob die Plastik in der vorromanischen Zeit in Europa in Vergessenheit

geraten sei, eingehend untersucht und mit einem sicheren Nein beantwortet: im Gegenteil, die figürliche Steinplastik stand damals in England und Irland in Blüte. Spanien dagegen ist ein Stilland besonderer Art; unter anderen Bedingungen als bei den übrigen europäischen Nationen sind dort Kunst und Kultur herangewachsen. Bereits in der vorromanischen Zeit lassen sich Abhängigkeiten von der iberischen und in der romanischen Zeit solche von der maurischen Kunst nachweisen. Die iberische Plastik unter römischem Einflusse hatte bereits das Motiv des Hufeisenbogens und des Halbmondes! Dann werden interessante Sarkophage, so die »Tarragona-Sarkophage« ausführlicher behandelt; freilich gibt Porter unumwunden zu, daß diese Stücke wie die der westlichen Mittelmeerländer vorerst eines der Rätsel sind, mit denen sich die Archäologie noch lange wird auseinanderzusetzen haben. Wichtig auch die endgültige Feststellung, daß die im Süden Spaniens ansässigen Mauren im 10. Jahrhundert in ihren Palästen Plastik mit menschlichen Figuren und Tiergestalten auszuführen pflegten.

Wir können hier nur auf einige Punkte, die sich vor allem auf die Plastik beziehen, hinweisen und notieren folgendes (wir setzen dabei die Kenntnis voraus, daß von Spanien aus nach Südfrankreich das Tonnengewölbe und der Umgang eingeführt wurden): Von der ganzen vorromanischen Plastik ist die bedeutendste die in Quintanilla de las Viñas. Die erste Entwicklung des romanischen Stils in Spanien fällt mit dem heroischen Zeitalter der spanischen Geschichte zusammen; der Traum Spaniens, sich von der Herrschaft der Mauren zu befreien, wird Wirklichkeit, die Periode der »Wiedereroberung« beginnt, gleichzeitig steht die Wallfahrtsidee nach Santiago in ihrer ersten Blüte. Wichtige Metallarbeiten in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts: Engelkreuz der Camara Santa in Oviedo, Prozessionskreuz in S. Marco León; in diesen romanischen Silberarbeiten zeigen sich fremde Einflüsse, aber in der Elfenbeinschnitzerei vollzieht sich der Übergang zum Romanischen ohne wesentliche Anzeichen fremder Beziehungen. Am Ende des 11. Jahrhunderts existiert in León eine bedeutende Bildhauerschule; die Plastik an der Puerta de las Plateriás in Santiago steht in engem Zusammenhang mit der von S. Isidoro in León: vielleicht handelt es sich, zum Teil wenigstens, um dieselbe Hand! Die Virgen de Iguácel ist nach der Meinung Porters »eines der bedeutendsten Denkmäler Spaniens, wenn nicht ganz Europas«. Das Tympanon von Jaca wird als das älteste skulpturierte Tympanon Europas ausgegeben. Von der Plastik im Kreuzgang von Santo Domingo de Silos heißt es: »Nur wenige Denkmäler des Mittelalters können einen so authentischen Geburtsschein aufweisen wie diese«. Höchstwahrscheinlich wurde hier die Steinmetzarbeit von maurischen Künstlern ausgeführt, die, wie urkundlich nachweisbar ist, sich in der Abtei des Hl. Dominikus aufhielten. Die Plastik in Toulouse schließt sich eng an die Spaniens an; die Puerta de las Platerias in Santiago, 1103, ist aufs engste mit der Entwicklung nicht nur der Kunst in Spanien, sondern auch der in Frankreich und Italien verbunden. Es wird wahrscheinlich gemacht: der Volto Santo in Lucca, »ein bisher unentwirrbares Rätsel«, stammt wohl eher aus Katalonien als aus Toscana; die Virgen von Solsona (Zentralfigur eines Tympanons) wird ausführlich behandelt; die Figur der Maria, in Holz geschnitzt, scheint populärer als irgendwo in Europa gewesen zu sein; die Fassade von Ripoll!

Aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts: Santo Domingo de la Calzada (an der Pilgerstraße); Santo Domingo de Silos, Kreuzgang (»Verkündigung« und »Wurzel Jesse«), um 1158; die Gewändefiguren in Santa Maria la Real in Sangueza; Camara Santa von Oviedo; Avila, S. Vicente (um 1190); der Dom in Zamora.

1188 wurden die Türen des Portico de la Gloria in Santiago »eingehängt«: »das erste gotische Portal in Europa war vielleicht die letzte höchste Vollendung des Pilgerstils — Höhe und Ende«, so meint Porter am Schlusse seines grundlegenden zweibändigen Werkes, das 160 Tafeln schmücken und dem 939 Anmerkungen beigefügt sind.

Hugo Kehrer

OSVALD SIRÉN: LEONARD DE VINCI. L'ARTISTE ET L'HOMME. Les éditions G. van Oest. Paris et Bruxelles 1928.

Im Anschlusse an die Arbeiten des Verfassers über Leonardo, die 1911 in schwedischer, 1916 in englischer Sprache veröffentlicht sind, ist das vorliegende Werk in drei Bänden erschienen. Die Neubearbeitung bezog sich vor allem auf Berücksichtigung der seit den früheren Ausgaben erschienenen Literatur, ohne daß der grundsätzliche Standpunkt des Verfassers eine wesentliche Änderung erfahren oder eigene Forschungsresultate eine Bereicherung gebracht hätten.

Auf biographische Daten folgt eine Betrachtung der bis zum dreißigsten Lebensjahre Leonardos in Florenz entstandenen Werke. Der frühen Zeit im Atelier des Verrocchio gehören nach Ansicht Siréns Teile an dem Tafelbilde der Taufe Christi sowie Teile an der Verkündigung der Uffizien an. Am Taufbilde sind es ungefähr die von Bayersdorfer und Bode genauer präzisierten Details. Für die Mitarbeit an der Verkündigung der Uffizien, das Liechtensteinporträt und die Madonna in München aber lebt der selige »Alunno di Andrea« von Jens Thijs als »Eleve A« des Verrocchio wieder auf; eine nach Ansicht des Referenten unmögliche Konstruktion.

Kapitel 4 behandelt die nach Ansicht von Sirén in die späteren siebziger Jahre gehörigen Werke Leonardos, zu denen dem übereinstimmenden Urteil

der meisten Forscher nach außer der Madonna Benois und der Verkündigung des Louvre auch die vielen Madonnenzeichnungen, insbesondere die Madonna mit der Katze, gehören sollen.
Kapitel 5 ist der Anbetung der Könige gewidmet, wobei auch der Hieronymus des Vatikans sowie die Studien zur Anbetung der Hirten und zur Natività angeschlossen werden. Letztere drei Kompositionen gehören nach Ansicht des Referenten schon in die Mailänder Zeit. In Verbindung mit dem wichtigen Studienblatte des Metropolitan Museum in New York wären die von mir in »Monatshefte für Kunstwissenschaft« 1920 nachgewiesenen gemalten Kopien nach Leonardos verlorenem Bilde der Natività zu nennen gewesen. Kapitel 6—8 sind den Mailänder Jahren in der Zeit des Lodovico Moro gewidmet. Die bekannten Dinge über die Grottenmadonna, die Reiterstatue, dekorative Malereien im Castello Sforzesco und das Abendmahl sowie über die architektonischen und wissenschaftlichen Arbeiten Leonardos folgen. Kapitel 10 handelt von Leonardo nach 1500 und der Komposition der hl. Anna. Mit Recht lehnt Sirén die von E. Möller versuchte Identifizierung der Madonna Buccleuch mit Leonardos Madonna Robertet sowie auch die Auffassung des Bildes als Original Leonardos ab.
Kapitel 11 behandelt ein viel umstrittenes Gebiet: die Porträte, von denen Sirén nur die Monna Lisa und die sogenannte Isabella d'Este gelten läßt. Die Dame mit dem Hermelin, nicht so schlecht erhalten, als Sirén angibt, bleibt fraglich. Die übrigen Bilder werden freigiebig unter die Mailänder Schüler verteilt. Der Musiker wird an Boltraffio verschenkt, das weibliche Profil der Ambrosiana natürlich an Ambrogio de Predis. Die sogenannte Belle Ferronière im allgemeinen an die Mailänder Schule. Irgendein origineller Gedanke taucht nicht auf.
In Kapitel 12 ist von Pflanzen- und Tierstudien und dann insbesondere von der Schlacht von Anghiari die Rede, wobei Kampfdarstellungen der älteren Zeit mit derjenigen des Leonardo verglichen werden, und der Eindruck, den diese Komposition auf Rubens hervorgebracht hat, des näheren erörtert wird.
Kapitel 13 ist den Untersuchungen über die Leda und den Johannes Baptista gewidmet. Völlig zutreffend wird das Ledabild der Galerie Borghese als die beste erhaltene Kopie nach Leonardos Erfindung bezeichnet. Keineswegs aber kann als deren Autor Bugiardini gelten. Außer bekannten Repliken wird auch die im Besitze von Mr. Richeton in London befindliche, und die Variante als Venus mit Cupido von dem sogenannten Giampietrino bei Baron Lazzaroni mitgeteilt. Das Urteil über die Wachsbüste der Flora in Berlin ist sehr vorsichtig gefaßt: »wohl aus der Zeit Leonardos, aber infolge restauriertem Zustandes schwer zu beurteilen.«
Kapitel 14 behandelt Leonardos Zeit in Rom und die letzten Jahre in Amboise. Zum Besten im Buche gehört die in Kapitel 15 gegebene Skizze über Leonardos Persönlichkeit. Das klug besonnene Urteil des Verfassers kommt hier in günstiger Weise zur Geltung, so daß man von dem Buche Abschied nimmt mit der Empfindung, ein geschmackvolles und in manchen wesentlichen Zügen richtig gezeichnetes Bild des großen Meisters empfangen zu haben.
Geradezu glänzend ist die Ausstattung, die der Verlag dem Werke gegeben hat. Auf 204 Lichtdrucktafeln sind außer den besprochenen Gemälden zahlreiche Zeichnungen des Meisters in vorzüglicher Weise reproduziert, darunter auch einige Blätter, namentlich aus der königlichen Bibliothek in Windsor, von denen bisher leicht zugängliche Reproduktionen fehlten.

Wilhelm Suida

WILHELM SUIDA: LEONARDO UND SEIN KREIS. 328 S. und 336 Abb. auf 192 Tafeln. Großoktav. Verlag F. Bruckmann A. G., München 1929.

»Leonardo war auf dem Wege, sich in eine ästhetisierende Abstraktion zu verflüchtigen.« Gerade am Werke dieses Künstlers ist die morellianische Stilkritik der letzten Jahrzehnte zu einer Hyperkritik geworden, die nicht nur, abgesehen von einem winzigen Bestand allgemein anerkannter Werke, jegliche Sicherheit in den Zuschreibungen ausschloß, sondern, was viel bedenklicher war, an Stelle der Erkenntnis des schöpferischen Willens des Meisters und seiner Tat, an Stelle der »Idee« Leonardo eine rein auf Kennertum eingestellte, letzten Endes zum Selbstzweck werdende Stilkritik treten ließ. Hinter der nie zur Ruhe kommenden Frage nach Authentizität und Eigenhändigkeit einzelner Werke, deren Gesamtzahl von Forschern wie Berenson nur mehr mit acht Gemälden angegeben wird, löste sich der Künstler Leonardo langsam in eine schemenhafte, beinahe unwirkliche und kaum mehr greifbare Gestalt auf, die sich willenlos den Konstruktionen der einzelnen Bearbeiter unterwarf. Der Versuch Wilhelm Suidas, auf Grund jahrzehntelanger Forschungen und auf Grund eines Materials, wie es bisher zu diesem Thema noch niemals vereint vorgelegt wurde, eine »Rekonstruktion Leonardos« als schöpferischen Künstler, als geistige Kraft einer überall erkennbaren Bewegung und Kunstentwicklung vorzunehmen, das künstlerische Phänomen in allen seinen Ausdrucksmöglichkeiten nicht nur aus den eigenhändigen Werken, sondern auch aus den in den Arbeiten von Schülern und Gehilfen erkennbaren künstlerischen Ideen sowie aus bezeugten, aber verschollenen und nur in Repliken bekannten Gemälden durch einen an die Forschungsmethoden der klassischen Archäologie gemahnenden Typenvergleich zu erfassen, bedeutet eine ungeheuer fruchtbare Möglichkeit, ein völlig neues Bild des Künst-

lers zu entwerfen. Wenn Hildebrandt in seinem Leonardo-Buche (1928), ausgehend von elf von ihm anerkannten Werken Leonardos, durch äußerste Verfeinerung der stilkritischen Beobachtung eine gesicherte Basis für die Erkenntnis der Kunst des Meisters herauszukristallisieren versuchte, so bezeichnet das Werk Suidas, der durch eine Prüfung von beiden Seiten, von seiten Leonardos wie von der seiner Schülerschaft aus, eine Vorstellung von Wesen, Art und Umfang seines bildkünstlerischen Schaffens zu gewinnen sucht, aus der erst in zweiter Linie die Frage nach der Eigenhändigkeit sich ergibt, den entgegengesetzten Weg. Die Verschiedenheit der in beiden Werken angewandten Kriterien, welche für die Anerkennung einer Bildidee und die Entscheidung der Eigenhändigkeit maßgebend sind, bedingen nicht unbedingt eine Verschiedenheit der Ergebnisse, die jedoch in vielen Fällen tatsächlich vorhanden ist. Vorhanden jedoch nur in der mehr oder weniger subtil behandelten Frage nach der Eigenhändigkeit, unter der das Bild des Künstlers letzten Endes nicht zu leiden hat, wenn, wie in dem bahnbrechenden Buche von Suida, das rein Künstlerische vor das Kritische gestellt wird, wenn der Aufbau des eigenhändigen Werkes sozusagen als Substrat des sich in den Werken der näheren Umgebung nachweisbar manifestierenden Kunstwillens der einen großen Persönlichkeit sich ergibt.

So ist bei dem Buche von Suida genau zu unterscheiden zwischen der Anerkennung der eigenhändigen Werke und der Zuschreibung einer Bildidee. Der Verfasser nimmt für Leonardo, außer sechs unter Mitwirkung von Gehilfen oder anderer Künstler entstandener Werke (Taufe Christi in Florenz, Felsgrottenmadonna in London, Madonnen in Budapest und Museum Poldi-Pezzoli, Auferstehung in Berlin, Bildnis eines jungen Mannes in der Brera), im ganzen neunzehn eigenhändige Arbeiten auf dem Gebiet der Malerei in Anspruch, nähert sich also in vielen Fällen den Standpunkten von Adolfo Venturi und Wilhelm von Bode, während das ausführliche Oeuvreverzeichnis am Schlusse des Bandes beinahe das Fünffache an eigenhändigen Gemälden, Schularbeiten oder verschollenen, aber durch Quellen oder Zeichnungen bezeugten Werken aufführt. Dies bedeutet eine Erweiterung der Anschauung von Leonardos Wirken, die geeignet ist, das gesamte bisherige Bild dieser universalen Persönlichkeit gerade auf dem Gebiete der bildenden Kunst wieder in ein neues Licht zu rücken.

Die Methodik des Verfassers, das gesamte Material aus dem geistigen Umkreis Leonardos typengeschichtlich vergleichend zusammenzustellen, ergibt naturgemäß eine überaus reiche Ausbeute zur Beurteilung der engeren und weiteren Schülerschaft, die im zweiten Teil des Bandes und in einem umfangreichen Oeuvrekatalog systematisch verarbeitet wird. Hier wird die umfassendste Grundlegung zu einer Geschichte der mailändischen Malerschule der ersten Hälfte des Cinquecento geboten, die jemals versucht wurde. In ihrem Werk und ihrer Entwicklung fest umrissen treten die Gestalten der Ambrogio de'Predis, Bernardino de'Conti, Boltraffio, Solario, Cesare da Sesto, Giampietrino, Marco l'Oggiono, Franzesco Melzi, des Maestro della Pala Sforzesca und des Pseudo-Boltraffio als greifbare künstlerische Erscheinungen aus der die schwankendsten Benennungen tragenden Menge des Schulgutes Leonardos hervor. Zukünftige Einzelkritik wird hier noch manche Verschiebung bringen, noch manche nur vorsichtig ausgesprochene Vermutung erst zu wissenschaftlicher Gewißheit zu erhärten haben: Das Gesamtergebnis bleibt bewundernswert und grundlegend.

Deusch

MARTIN CONWAY: GIORGIONE. A new study of his art as a landscape painter. London, Ernst Benn Ltd. 1929.

Dieses sehr angenehm geschriebene Buch, in welchem Sir Martin Conway uns auf Autofahrten ins südliche Frankreich und die Gegend nördlich von Venedig entführt und uns Anteil nehmen läßt an seinen Abenteuern als Sammler und Kenner, enthält seine Begründung, nach welcher die ihm gehörende Tafel der Parislegende im Oeuvre des Giorgione einzureihen ist.

Unbekannt sind diese Gemälde allerdings nicht, sie wurden schon vor vielen Jahren von Herbert Cook (Burlington Magazine VI. 1904 Nr. 156) als Werke des Giorgione veröffentlicht. Justi hat in der ersten Ausgabe seines Giorgionebuches diese Zuschreibung angenommen, zweifelt sie jetzt aber wieder an und auch Lionello Venturi zählt sie zu den Arbeiten eines anonymen Schülers. Ich kenne die zwei Tafeln nur aus Abbildungen, muß aber gestehen, daß diese mich nicht überzeugen, daß diese Gemälde von Giorgione selbst herrühren, obschon Sir Martin uns ein vollständig zusammenhängendes Pedigree der Tafeln gibt. Die Gemälde »Das Urteil Salomos« und die »Prüfung Moses« in den Uffizien, welche den Parisbildern stilistisch am nächsten stehen, sind letzteren so absolut überlegen, daß man sich in diesem Fall auch mit dem Gedanken an ganz frühe Jugendarbeiten nicht zufrieden geben kann. Justi ist jetzt sogar der Meinung, daß man den, »der die Zuschreibung dieser kindlichen Bilder an den hehren Meister von Castelfranco für eine Lästerung hält, ruhig dabei lassen kann«, aber mir scheint das wieder zu schroff für diese hübschen Stücke, die doch auch ganz bedeutende Qualitäten zu besitzen scheinen. Nur haben die Figuren überhaupt etwas Derbes und Ungeschicktes, was ich in keiner einzigen Arbeit — auch nicht der frühesten — des Giorgione wahrnehmen kann.

Mit diesen beiden Stücken erwähnt Sir Martin Conway jetzt noch verschiedene andere Gemälde als eigenhändige Arbeiten Giorgiones, welche alle schon

bekannt und entweder angezweifelt worden oder dem Meister bestimmt abgesprochen worden sind. Die zwei mittelmäßigen Figuren in Budapest — ein Fragment aus einer Geburt des Paris, von welcher das Ganze uns nur durch eine Kopie von Teniers bekannt ist — können nur eine Wiederholung sein. Die Schwäche dieses Gemäldes hat Justi schon durch Annahme mehrfacher und gründlicher Restauration erklären wollen, aber meiner Ansicht nach liegen keine Gründe vor, anzunehmen, daß es vorher ein Meisterstück war.

Die Tafel des »Orpheus und Eurydice«, welche Justi zweifelhaft als »nach Giorgione« bestimmt und L. Venturi als die Arbeit eines unbekannten Nachahmers ansieht, nennt Sir Martin ein Werk des Giorgione, in welchem »sein Romantismus einen vollständigeren Ausdruck erreicht, als in den früheren Bildern«. Sogar die häßliche »Leda« und »Mann und junge Frau mit Kind« in der Galerie von Padua, glaubt er, seien möglicherweise von Giorgione selbst. Auch von Berenson wird kein einziges dieser Werke in seiner Liste der Gemälde des Giorgione erwähnt.

Dergleichen wirklich schwache und unschöne Bilder dem Meister zuzuschreiben, der die »Venus« in Dresden, das »Fête champêtre« im Louvre oder die »Madonna« von Castelfranco schuf, ist mir wirklich unverständlich und zeigt eine Neigung, die Gestalt Giorgiones herunter zu reißen und eine Elastizität der Kritik, welche wohl auch geneigt wäre, jede Schularbeit als Original des Meisters zu betrachten. Wenn Giorgione als höchst begabter junger Maler der Schule Bellinis anhing, so stellen die beiden schon genannten Tafeln in den Uffizien eine logische Verbindung zu den genialen späteren Werken her. Ich sehe nicht, welche Elemente in der Kunst des vielumstrittenen Meisters es begründen könnten, anzunehmen, daß er zeitweise ganz mittelmäßige Gemälde ohne Reiz und ohne Gefühl geschaffen hat.

Nicht ganz richtig scheint mir auch die Art, wie Sir Martin Conway uns sämtliche Gemälde vorführt, als ob sie teilweise unbekannt oder wenig bekannt wären, ohne zu erwähnen, daß bereits die gesamte Kunstkritik diese Werke kennt, beurteilt und oft auch schon verurteilt hat.

Raimond van Marle

RAIMOND VAN MARLE: THE DEVELOPMENT OF THE ITALIAN SCHOOLS OF PAINTING. Volume X, The Hague, Martinus Nijhoff 1928.

Dieser Band umfaßt die erste Generation der toskanischen Maler des 15. Jahrhunderts. Ein einleitendes Kapitel stellt einige Beispiele der Architektur und Plastik voraus. Sodann folgt Kapitel 1 über Fra Angelico. So gut bekannt und gesichtet des Künstlers Werk auch heute schon ist, namentlich in dem Band der Klassiker der Kunst von F. Schottmüller zusammengestellt, R. van Marle vermag doch einige sehr wenig bekannte Bilder dieses feinen Künstlers mitzuteilen, wie z. B. das Kreuzigungstäfelchen im Fogg-Museum von Cambridge, das kleine Rundbild der Madonna, das ich 1928 bei Goudstikker in Amsterdam sah, ferner die interessante, dem Künstler zumindestens äußerst nahestehende Verkündigung der Sammlung Friedsam in New York. Auch die bekannten Zeichnungen bildet van Marle mit ab, und den Abschluß macht eine Zusammenstellung der dem Verfasser vorgekommenen Werkstattbilder.

Kapitel 2 ist den Schülern des Fra Angelico Zanobi Strozzi, Domenico di Michelino und einigen anderen gewidmet. Für ersteren wird angenommen, daß er von der Miniaturmalerei den Ausgang nahm, sodann werden auf ihn als im wesentlichen selbständige Leistungen die Breittafel des Jüngsten Gerichtes in San Marco in Florenz, der Triumph Christi in der National Gallery in London und der Verkündigungsaltar im Prado übertragen. Diese sowie einige andere hier angeführte Bilder, wie der Tod der Maria der Johnson-Sammlung in Philadelphia, die Vermählung der Maria in San Marco in Florenz, die Predellentafeln der Franz-Legende in Berlin, Altenburg, Vatikan und England, sind bisher unwidersprochen Fra Giovanni selbst zugeschrieben worden, wobei nur bei einigen der Grad der Eigenhändigkeit bzw. der Werkstattbeteiligung in Frage stand. Es scheint mir auch all zu radikal, diese Bilder in Erfindung und Ausführung einfach auf eine andere Persönlichkeit zu übertragen. Der Zanobi Strozzi wird dadurch geradezu, und ich glaube unverdientermaßen, zu einer Parallelgestalt des Fra Angelico selbst. Denn die auf ihn übertragenen Bilder enthalten nicht nur an Erfindung, sondern auch an malerischer Ausführung Außerordentliches. Deutlicher scheinen mir die von dem Verfasser unter dem Namen des Domenico di Michelino zusammengestellten Werke von Fra Giovanni Angelico abzutrennen. Immerhin bleibt das aufgestellte Oeuvre dieses Domenico, von dem nur das Dante-Bild im Dom von Florenz bezeugt ist, eine stilkritische Konstruktion.

Kapitel 3 behandelt Paolo Uccello. In der Umschreibung von dessen Oeuvre scheint mir der Verfasser eher etwas weitherzig zu sein, denn die kleinen Georgsbilder, insbesondere das des Musée Jaquemart André sehen neben der massiven Wucht der drei Schlachtenbilder und der Noah-Szenen des Chiostro Verde doch allzu zierlich aus. Ob einige der weiblichen Profilbilder der National Gallery, des Gardner Museums oder erst recht das der Galerie Cook bei Paolo Uccello ihren endgültigen Platz haben, darf bezweifelt werden. Sie sind übrigens auch von van Marle selbst größtenteils mit Fragezeichen versehen worden. Wenn eines, so dürfte gewiß das Profil der National Gallery am ehesten diesen Platz behaupten.

Masaccio, dessen Kunst das 4. Kapitel gewidmet ist, wird von dem schon in Band IX betrachteten

Masolino völlig getrennt behandelt. Die Scheidung gegen den etwas älteren und auch nach van Marles Annahme als Lehrer Masaccios geltenden Masolino ist verblüffend einfach. In der Capella Brancacci wird von Anfang an nur Masaccio angenommen, dafür wird derselbe in anderen in diesem Zusammenhang oft diskutierten Werken, wie den Fresken in San Clemente in Rom von vornherein völlig ausgeschaltet. Ich muß gestehen, daß mir eine Abgrenzung in dieser Form nicht gut möglich erscheint. Die Malereien in San Clemente sind gewiß infolge ungünstiger Erhaltung nur mit großer Vorsicht zu behandeln; daß aber die doch noch immerhin erkennbaren klaren Grundzüge der Kompositionen, die gewaltige und einfache Wucht der Kreuzigungsdarstellung, ebenso sehr von Masolino verschieden sind, als sie mit dem späteren Masaccio in Einklang zu bringen sind, scheint mir unabweisbar. Die vortrefflichen Ausführungen von Graf Vitzthum (Clemen-Festschrift) betonen mit Recht diesen Zusammenhang. Vom Standpunkte der von Schmarsow zuerst ausgesprochenen und auch von van Marle angenommenen These, daß in der Capella Brancacci nur Masaccio gearbeitet hat, halte ich die Ausschaltung der Malereien von San Clemente für undurchführbar. Sehr willkommen ist die Abbildung des von Berenson richtig erkannten Profilporträts Masaccios im Gardner-Museum in Boston.

Das 5. Kapitel ist dem feinen Domenico Veneziano gewidmet, dessen spärliche Werke van Marle sorgfältig zusammengestellt hat. Von neuem wird die Frage der weiblichen Profilporträte aufgenommen. Und in Übereinstimmung mit Bode werden die Exemplare des Museo Poldi, in Berlin und ein drittes in den Uffizien Domenico Veneziano gegeben. Bei den erstgenannten Stücken scheint der von A. Venturi zuerst betonte Zusammenhang mit Antonio Pollaiuolo ausschlaggebend. Das dritte (übrigens unvollendete) Bild in den Uffizien aber, eben jetzt von Venturi auch für Pollaiuolo in Anspruch genommen, ist möglicherweise ein Frühwerk Leonardos, jedenfalls nicht von der gleichen Hand wie die übrigen Bilder.

Kapitel 6 umfaßt Andrea del Castagno, seine Schule und Giovanni di Francesco. Beginnend bei den von Fiocco entdeckten Malereien in San Tarasio bei San Zaccaria in Venedig von 1442, folgen die bekannten Werke, denen ein Fragment eines Christus-Kopfes der Sammlung Berenson und das Jünglingsporträt der Morgan-Sammlung in New York und ganz überzeugend auch die Kopfzeichnung der Uffizien angefügt wird. Giovanni di Francesco, durch Toesca als der Maler des Carrandschen Triptychons erkannt, macht mit seinen reizvollen Werken den Abschluß dieses Kapitels. Van Marle zählt die Werke dieses Malers auf, unter denen er mit Recht auch die Predella der Casa Buonarroti und das Kruzifix in Brozzi anführt. Die Ausführungen über Fra Filippo Lippi, Kapitel 7, beginnen mit eingehenden Besprechungen der biographischen Daten, um dann zu den Werken und deren zeitlicher Ordnung überzugehen. Es werden mancherlei unklare oder umstrittene Details klargestellt und wenig bekannte Werke publiziert. Auch durch Identifizierung einiger Zeichnungen erweitert van Marle unsere Vorstellung von diesem wichtigen Künstler. Endlich werden noch einige dem Fra Filippo nahestehende oder ernstlich für ihn in Betracht kommende Werke aufgezählt, sowie ein Verzeichnis von Schulwerken zusammengestellt.

Kapitel 8 behandelt Francesco Pesellino, dessen Werke mit großer Liebe gesichtet sind, sowie den sogenannten »Compagno del Pesellino«.

Kapitel 9 gehört dem Neri di Bicci, dessen zahlreiche Werke aufgezählt werden. Kapitel 10 endlich bringt typische Beispiele der Cassone-Malerei dieser Zeit und Schule.

Die Ausstattung des Bandes ist die bekannt vorzügliche.

W. Suida

ADOLFO VENTURI: STORIA DELL'ARTE ITALIANA. IX. La Pittura del Cinquecento. Parte III. Ulrico Hoepli. Milano 1928.

Dieser Band umfaßt im wesentlichen die venezianische Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, eine Grenze, die allerdings bei den lange lebenden Meistern gelegentlich überschritten wird. Das erste Kapitel ist der Kunst des Giorgione gewidmet. Der Verfasser nimmt bei der Abgrenzung von dessen Oeuvre einen ruhig abwägenden Standpunkt ein. Sowohl im Maltheser wie im Porträt der Altman-Sammlung in New York erkennt er den nahen Zusammenhang mit Tizian, entscheidet sich aber doch für Giorgiones Autorschaft. Beide Bilder finden in dem kreuztragenden Christus von San Rocco ihre Stütze. Ist derselbe, wie Referent überzeugt ist, auf Tizian zu übertragen, so ist dies auch entscheidend für die Zuschreibung der beiden genannten Porträte. Sehr beizustimmen ist der von Venturi vorgenommenen Abtrennung einer ganzen Reihe von kleinfigurigen Bildern aus dem Werke des Giorgione, wie z. B. den Stücken der Londoner National Gallery, der Sammlung Benson und vor allem der beiden Stücke in den Uffizien. Der Knabe mit dem Pfeil in Wien, von Venturi richtig als eine Kopie nach einem verlorenen Giorgione-Bild bezeichnet, ist dem Augenscheine nach von der Hand des Lorenzo Lotto gemalt.

Ein kurzes drittes Kapitel handelt von der venezianischen Zeit des Sebastiano del Piombo. Ein nach Ansicht des Referenten wichtiges Stück, das hier seine Stelle zu finden gehabt hätte, die Anbetung der Hirten in Cambridge wird von Venturi erst im siebenten Kapitel als Werk des Pordenone besprochen.

Der umfangreichste vierte Abschnitt ist der Kunst Tizians gewidmet. Hier, wie in allen Kapiteln,

ist die Zusammenstellung der biographischen Daten mit kritischen Erörterungen wertvoll. Nebst vielen bekannten Werken werden auch einige von Venturi neu und mit Recht dem Oeuvre Tizians zugefügte Bilder und Zeichnungen besprochen, wie der Orpheus im Prado, Jupiter und Antiope in München, der lautenspielende Putto bei Lord Yarborough, eine Puttenzeichnung der Sammlung Cohen in London. Die Aktfiguren der Galerie Borghese und in Neapel sind, wie schon alte Inventarnotizen nahelegen, vielmehr dem A. Caracci zu geben. Dagegen dürfte Venturi mit der Beziehung des dem Andrea Schiavone zugeschriebenen Samson im Palazzo Pitti auf Tizian recht haben.

Palma, Cariani und Bernardino Licinio ist das fünfte Kapitel gewidmet. Von dem ersteren werden einige wenig bekannte Stücke mitgeteilt. Bei der Violante in Wien hatte Longhi wohl recht, Tizian und nicht Palma als Autor anzunehmen. Bei Cariani ist einiges, nach Ansicht des Referenten, Fremde beigefügt, wie der Johannes Evangelista in Wien, offenbar ein Werk des Palma, der kreuztragende Christus, früher in der Wiener Akademie, von mir vor langen Jahren schon als charakteristisches Werk des Lombarden Bramantino publiziert; endlich jenes merkwürdige Dreifigurenbild aus Oldenburg (heute in Amerika), auf dessen Rückseite, zuverlässiger Nachricht zufolge, sich die Namensaufschriften Zorzi, Tizian, Bastian gefunden haben, dessen Entstehung durch eine einfache Attribution an Cariani gewiß nicht erklärt wird. Von dem namentlich als Porträtisten recht tüchtigen Bernardino Licinio ist ausreichendes Material zusammengestellt.

Kapitel sechs umfaßt eine ganze Reihe von Künstlern. Den Anfang macht der wichtigste und am wenigsten bekannte Domenico Mancini mit seinen signierten Arbeiten in Lendinara und in der Eremitage. Es folgt dann der Kupferstecher Giulio Campagnola, der bis nach 1581 noch lebende Domenico Campagnola, Girolamo del Santo, Domenico Capriolo, endlich Lorenzo Luzzo, genannt Morto da Feltre. Im siebenten Kapitel werden die beiden namhaften Friulaner Pellegrino da San Daniele und Giovanni Antonio da Pordenone besprochen. Das Seite 721 abgebildete Porträt, von Fiocco richtig auf Pordenone bestimmt, befindet sich in Wien, nicht, wie ein Irrtum in der Bildunterschrift scheinen läßt, in Berlin. Das Seite 727 abgebildete vorzügliche Porträt, ebenfalls in Wien, muß wohl auch weiter rätselhaft bleiben. Es gehört offenbar einem Maler der Zeit Tintorettos an. Daß es den 1539 schon verstorbenen Pordenone zum Urheber haben könnte, scheint mir schon zeitlich unmöglich.

Das achte Kapitel ist den Meistern von Brescia Savoldo und Romanino gewidmet. Von ersterem findet man hier auch die kleinfigurigen Bilder der Lotzbeck-Galerie in München und der Casa Albani in Pesaro abgebildet, sowie zu den beiden bekannten Magdalenen-Darstellungen eine dritte im Palazzo Giovanelli in Venedig. Romanino gilt unter anderem als Autor der Adultera in Glasgow, welche neuerdings mit guten Gründen von Berenson für Tizian in Anspruch genommen wurde. Das Herrenporträt der Holford-Sammlung (heute Privatbesitz Mailand) ist doch wohl dem Cariani zu belassen, wie es früher hieß. Kurze Notizen über Calisto da Lodi und einige andere Maler folgen.

Das neunte Kapitel gehört den Veronesen Giovanni Caroto, Giovanni Francesco Caroto, Cavazzola und Torbido. Dem Cavazzola ist sicher der auf Seite 894 abgebildete Antonius von Padua wegzunehmen, der vielmehr ein Werk des Luini ist. Torbido bleibt etwas schleierhaft, wenn ihm, allerdings mit Fragezeichen, das Hirten-Brustbild in Hamptoncourt (von fast sämtlichen Forschern für ein Original des Giorgione gehalten) und das von Gronau dem Tizian selbst beigemessene Bildnis des Fracastoro in der National Gallery zugeschrieben wird.

Mit dem zehnten Kapitel machen wir einen Abstecher nach Ferarra, um die Kunst der beiden Brüder Dossi zu betrachten. Nur in zwei Fällen kann ich Venturi in diesem seinen alten Spezialgebiete nicht folgen. Der Bravo in Wien, sowie der Admiral in Berlin scheinen mir Werke Tizians, aber nicht Dossos zu sein.

Das letzte, elfte Kapitel kehrt wieder zu den Venezianern zurück. Paris Bordone, Bonifazio de'Pitati, Antonio Palma und Polidoro Lanzani.

Wie seine Vorgänger enthält auch dieser Band von Venturis großem Werke eine erstaunliche Fülle des verarbeiteten Materials und wertvolle Hinweise auf weniger bekannte Gemälde. W. Suida

MAX J. FRIEDLÄNDER: DIE ALTNIEDERLÄNDISCHE MALEREI. Sechster Band. Memling und Gerard David. 1928. Bei Paul Cassirer in Berlin.

Mit der Präzision eines Uhrwerks vollendet sich dies Dokument unserer Wissenschaft, in dem einer der Berufensten die Ergebnisse jahrzehntelanger Forschung niederlegt. Im Augenblick, wo diese Anzeige erscheint, wird bereits die Ausgabe des siebenten Bandes vorbereitet, und wenn es in dem Tempo weitergeht, bringt uns der 65. Geburtstag des verehrten Mannes auch die Vollendung dieses seines vornehmsten kunsthistorischen Werkes: Ein Ziel aufs innigste zu wünschen.

Was Friedländer gerade über Memling und Gerard David zu sagen hat, wird bestimmt mit besonderer Aufmerksamkeit in der Welt gehört werden, weil die Wertung des Verfassers das traditionelle Urteil — speziell bei Memling — im ganzen und auch

einzelnen Werken gegenüber stark berichtigt. Memling wurde damals, als die Romantik die Welt unserer »Primitiven« wieder entdeckte, als der Fra Angelico des Nordens begrüßt, aber er war trotzdem kein Rogier, obwohl er von dessen Werkstatt ausgegangen ist, ja, die Stärke seiner Begabung war weniger das Altarbild als das Porträt, das ihm vor allem die Sympathie der in Brügge tätigen italienischen Handelsherren zugewendet hat. Da der Cicerone in seinem letzten Jahrgang (XX, Heft 20) das Resumée der Friedländerschen Untersuchung in dem Kapitel »Memlings Persönlichkeit« zuerst veröffentlichen durfte, haben alle Leser dieser Zeitschrift, die nicht Spezialisten dieses Gebietes sind, noch jetzt die beste Gelegenheit, dieses Musterkapitel vorsichtig abwägender und überlegen resümierender Kritik nachzulesen, das alle Vorzüge der Friedländerschen Methode in sich vereint. Da heißt es an einer Stelle, die auch in diesem Zusammenhang zitiert sei, wörtlich: »Memling ist weder ein Entdecker wie van Eyck noch ein Erfinder wie Rogier. Ihm fehlt die Leidenschaft des Schauens und der Fanatismus des Glaubens.«

Diesem breit und übersichtlich gelagerten Abschnitt, der für sich das Fazit zieht, folgt im Buch ein sehr wichtiges und für die Forschung besonders interessantes Kapitel über Memlings Brügger Zeitgenossen, das u. a. den Meister der Ursula-Legende, den Meister der hl. Lucia eingehend untersucht, an dem Maßstab der Memlingschen Kunst wertet und an die richtige Stelle versetzt.

Dann der zweite Hauptteil des Buches über Gerard David, den Mann aus Oudewater genannt. Für diesen Meister hat Bodenhausens Buch, das 1905 erschien, eine erste Grundlage geschaffen, die auch Friedländer akzeptiert. Die urkundlich beglaubigten Werke sind erster Ausgangspunkt der Untersuchungen, während in den beiden nachfolgenden Abschnitten, voneinander getrennt, die erste Schaffensperiode, dann die mittlere und späte Zeit Davids nach allen Seiten hin durchleuchtet werden und anschließend auch der Zeichner und Miniaturmaler David behandelt wird, wobei nicht nur das Verhältnis des Künstlers zur gleichzeitigen Brügger Miniaturmalerei, sondern auch seine eigene Teilnahme geklärt werden (Mitarbeit am Breviar der Isabella von Spanien im British Museum, auf die zuerst Winkler hingewiesen hat und seine nahen Beziehungen zur berühmten Familie Bening, in der wir den Hauptmeister des codex Grimani suchen dürfen). Ein viertes Kapitel sodann abschließend nach Analogie der Betrachtung bei Memling unter dem Stichwort: »Gerard Davids Persönlichkeit.« David ist nach Friedländer der Holländer, der in die flandrische Kunst eindringt, »nachdem er Jan van Eyck, Rogier van der Weyden und Memling gesehen und sich nach flandrischen Mustern auf flandrische Ansprüche eingerichtet hatte.« Kopien von seiner Hand und wahrscheinlich aus den Anfängen seiner Kunst existieren außer nach den eben erwähnten Meistern auch noch nach dem Meister von Flémalle und nach van der Goes. Aber Kopieren war damals nicht unbedingt ein Zeichen eigener Erfindungsarmut, sondern mehr durch den Konservativismus der Zeit um 1500 bedingt. Entscheidend ist, wie David kopiert und wie er gerade dabei seine Selbständigkeit beweist. An Davids besonderer Einstellung Jan van Eyck gegenüber erweist sich — im Gegensatz zu Memling — seine besondere Originalität: »Etwas von dem Temperamente, der freudigen Naturbeobachtung des genialen Bahnbrechers scheint auf seine bedächtige Gestaltungsweise überzuspringen.« Im Gegensatz zu Memling in den Frühwerken dann bei David »die vollrunde Erscheinung der Figuren, die Naturhaftigkeit des Raumes, die starken Gegensätze von Hell und Dunkel«. Dazu aktive Raumphantasie! Ein Genuß seltener Art, bei F. nachzulesen, was dieser Holländer etwa aus eigenem nach diesem schon etwas müde gewordenen Brügge mitbringt, wie ihn dieser neue Kulturbegriff überwältigt und zu »mathematischer Erhabenheit« emporführt. Durch ihn erlebt die kirchliche Kunst des Mittelalters ihre letzte großartige Verklärung. Nicht Historienbilder wie Geertgen hat David gemalt, sondern »Ikone mit idealer Tracht, freilich in Gebilden von Fleisch und Blut und schönem Menschentum«. Dann noch besonders herauszuheben Davids Verhältnis zur Landschaft, das ähnlich dem des Jan van Eyck ist. Jede dieser hier nur spärlich erwähnten Beobachtungen des Verfassers deutet auf ein eigenes künstlerisches Erlebnis, auf eine Schärfe des Blicks dem einzelnen wie auf universelle Beobachtung dem Ganzen gegenüber, die immer wieder zur Bewunderung zwingen. Die Blicksicherheit dieses Kenners ist Gnade des Auges, die durch Erfahrung wohl vertieft, aber mit keinem Wissen erworben werden kann. Und wie die ganze Entwicklung einer solchen Kunst durchlebt ist, wie nach Aufstieg und Höhe Davids Weg bis zum Ende nachgezeichnet ist, das nicht wie bei anderen glücklichste Erfüllung war: »Seine Form wandelt sich, da die Unruhe des kritischen Zeitalters sogar die konservative Stadt Brügge berührte. Die Tafeln aus der mittleren Periode, so die in der Londoner National Gallery und in Rouen, erinnern an Brokat, haben die Tiefe, Schwere, Dichtigkeit und die erlesene Kostbarkeit dieser Materie. Die späten Schöpfungen dagegen wirken kahl, kühl mit leerer Monumentalität, in kaltblütiger Werkstattroutine hervorgebracht.« Der Schluß dieses Abschnittes weist auf Davids Generationsgenossen, den in der Weltstadt Antwerpen tätigen Quentin Massys hin. »David, der Letzte der alten Reihe, Massys der Erste der neuen. Man kann auch das Umgekehrte begründen.« Damit betreten wir bereits die Schwelle des in diesen Tagen erscheinenden siebenten Bandes, nicht ohne nochmals dem Meister des einprägsamsten Wortes und des intuitivsten Auges für diesen Reichtum an Belehrung, wie ihn gerade der

sechste Band ausbreitet, von ganzem Herzen gedankt zu haben. Biermann

H. A. SCHMID: HOLBEINS TOTENTANZ EIN POLITISCHES BEKENNTNIS. Verlag Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur 1928.

Holbeins »Bilder des Todes«, wie der Totentanz in seinen ersten Ausgaben bezeichnenderweise genannt wird, sind zum ersten Male im Jahre 1538 als eine Folge von 41 Holzschnitten bei Melchior und Gaspard Trechsel in Lyon erschienen, in demselben Jahre, da der damals einundvierzigjährige Künstler als englischer Hofmaler bei Gelegenheit einer Dienstreise nach Hochburgund zum letzten Male in Basel weilte — genau fünf Jahre, bevor auch ihn der Tod, den er so manches Mal gezeichnet, ereilte. Schon Ed. His hat den Beweis erbracht, daß die Holzschnittfolge keineswegs aus dieser letzten Zeit stammt, sondern zum größten Teil schon geschnitten gewesen sein muß, als Holbein 1526 zum ersten Male nach England ging. Dafür spricht vor allem die Tatsache, daß Hans Lützelburger, von dem die Folge geschnitten wurde, bereits im Sommer dieses Jahres als gestorben erwähnt wird. Aber während man bisher geneigt war, die Entstehungszeit zwischen Bauernkrieg (Mai 1525) und Abreise nach England (Sommer 1526) anzusetzen, gelingt Schmid auf Grund stilkritischer Vergleiche, namentlich aber durch Beziehungsetzung von Bildinhalt und damaligem politischen Geschehen der Indizienbeweis, daß der Totentanz in den Jahren 1521—1522 konzipiert und mit aller Wahrscheinlichkeit im Jahre 1523 ausgeführt wurde[1]. Es ergibt sich daraus die erstaunliche Tatsache, daß der Totentanz das Werk eines Fünfundzwanzigjährigen ist! Und tatsächlich ist es nicht die philosophische Ruhe und Überlegenheit des Alters, die aus den Bildern spricht, sondern die scharfe kritische, frische Parteinahme der Jugend. Man spürt überall, um mit Schmid zu reden, »das harte Urteil des darbenden jungen Mannes über die Bestechlichkeit der Reichen und Vornehmen, den Zorn des Schwaben über die Franzosenpartei, des Augsburgers über die Feinde des Kaisers Maximilian ... Der Totentanz ist demnach ein Stimmungsbild aus den Monaten, da die Reformation in Basel erst ihren Anfang nahm und gehört mit den ‚Briefen der Dunkelmänner', dem ‚Narrenschiff' und dem ‚Lob der Narrheit' in die Reihe jener genialen Urteilssprüche über das Bestehende, die der großen Umwälzung vorangegangen sind.«

In diesem Aufsatze präzisiert und belegt H. A. Schmid, dem man in Bälde die abschließende Holbeinmonographie zu danken haben wird, einen bereits in seinem 1924 erschienenen Holbeinartikel (Thieme-Becker) geäußerten Gedanken. Die aufgeführten Tatsachen und die daraus gewonnenen Schlüsse sind zwingend und geben Anlaß zu neuen Rückschlüssen auf Holbeins gesamte graphische Tätigkeit. W. Raeber

[1] Vgl. Cicerone 1928, Heft 23, XVIII.

*

KURT LIESENBERG: DER EINFLUSS DER LITURGIE AUF DIE FRÜHCHRISTLICHE BASILIKA. (Freiburger Dissert.) Pfälzische Verlagsanstalt, Neustadt a. d. Hardt 1928. (213 Seiten Text, 105 Abbildungen.)

Das Buch ist eine Enttäuschung. — Zunächst ist der Titel irreführend. Denn er erweckt im Leser die Erwartung, daß er in großen Zügen über die Entwicklung der frühchristlichen Liturgie informiert wird und über die aus dieser Entwicklung erwachsenden Faktoren, die geeignet sind, umgestaltend auf den basilikalen Bau einzuwirken. Man erwartet ferner, daß der Verfasser diese Einwirkung an Hand der Baudenkmäler ad oculos demonstriert und wenn möglich, aus der Verschiedenheit der Liturgien auch die Verschiedenheit der basilikalen Ostteile — denn um diese wird es sich fast ausschließlich handeln — zu erklären versucht. Schließlich könnte es noch unternommen werden, festzustellen, ob die Ausdehnungsgebiete gewisser Varianten der Basilika sich mit denen der entsprechenden Varianten der Liturgie decken. — Nichts von alledem wird auch nur versucht. Statt dessen werden dem Leser in einem „Liturgiegeschichtliche Untersuchungen" betitelten Kapitel lediglich die Titel verschiedener Messen des Ostens und Westens genannt und ihm kurz mitgeteilt, daß sie sich gegenseitig verdrängt und beeinflußt haben. Über ihren Inhalt, ihre Unterschiede und die Art ihrer gegenseitigen Beeinflussung erfährt man nichts. Man kann aber unmöglich z. B. den Unterschied zwischen der Anaphora des heiligen Jacobus und der sogenannten clementinischen Liturgie als gut bekannt voraussetzen, vor allem dann nicht, wenn diese Dinge die Basis für die ganzen Untersuchungen sind. Wie soll man unter solchen Umständen den »Einfluß der Liturgie auf die Basilika« erkennen können? In Beyers »Syrischem Kirchenbau« (Berlin 1925) wird auf zwei Seiten mehr Positives zu diesem Thema mitgeteilt als in dem ganzen Buch von Liesenberg. In diesem werden die einschlägigen Fragen im besten Fall in Nebensätzen oder Anmerkungen gestreift. (Eine Ausnahme hiervon findet sich auf Seite 100, wo aus der Abweichung der arabischen Übersetzung des Testamentum domini nostri vom syrischen Original eine Änderung in der Anordnung der Ostteile erklärt wird.) Meist aber wird, in völliger Umkehrung des gestellten Themas aus einer Änderung in der Gestaltung der Ostteile geschlossen, daß die Liturgie sie veranlaßt hätte, da sie sich fortschreitend entwickelte. So geht es bei der Verlegung des Altars nach Osten, bei der Hinzufügung von Conchen an die Pastophorien, beim gelegentlichen Fortfall von

Seitenräumen auf der Sinaihalbinsel, bei den kappadozischen Kirchen usf.

Aber selbst, wenn man das eigentliche Thema ganz aus den Augen läßt und sich nur an die Darstellung der Chorbildungen hält, bleibt noch genug Bedenkliches. — So wird, um nur zwei Beispiele zu nennen, der entwicklungsgeschichtlich interessante nordsyrische Typus, der eine Abtrennung der Ostteile von der übrigen Kirche bringt (Glück, Breit- und Langhausbau, Taf. III, Nr. 63 ff.), gar nicht erwähnt und S. 65 wird von der völligen Ermangelung beweiskräftiger Reste für die Sitze der Priesterschaft in Nordsyrien gesprochen, acht Seiten weiter dagegen davon, daß »die Sitze der Geistlichkeit auf der Sinaihalbinsel in der gleichen Weise wie in Nordsyrien dem Apsisrund eingefügt« sind. Bei kurzer Durchsicht der benutzten Literatur vermißt man Bücher wie: Gerber, »Altchristliche Kultbauten Istriens und Dalmatiens« (Dresden 1912), Haupt, »Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen« (Berlin 1923), (die hier abgebildeten Grundrisse spanischer Kirchen hätten die Beziehungen zu Nordsyrien noch viel stärker erscheinen lassen), Wulff, »Altchristliche und byzantinische Kunst« (Berlin 1914), Weise, »Untersuchungen zur Geschichte der Architektur und Plastik des früheren Mittelalters« (Leipzig 1916), derselbe, »Studien zur Entwicklungsgeschichte des abendländischen Basilikengrundrisses in den frühesten Jahrhunderten des Mittelalters« (Heidelberg 1919). Jos. Braun, »Der christliche Altar« (München 1924), G. L. Bell, »Churches and Monasteries of the Tur Abdin . . .« (Heidelberg 1913), Holl, »Die Entstehung der Bilderwand in den griechischen Kirchen« (Archiv f. Religionswissenschaft. IX, 1906, S. 365 ff.).

Jedermann weiß, daß das vom Verfasser gewählte Thema eines der schwierigsten und wohl auch undankbarsten der ganzen Kunstgeschichte ist. Wenn er aber in der Einleitung betont, daß er die bisherigen Arbeiten auf diesem Gebiete überholen und einen klärenden Einblick in die Beziehungen der Liturgie zur alten Sakralarchitektur geben will, so kann man nicht anders sagen, als daß er diese Aufgabe nicht gelöst hat. Alexander Dorner

WILHELM EFFMANN: DIE KIRCHE DER ABTEI CORVEY. Aus dem Nachlaß des Verfassers. Herausgegeben von Alois Fuchs, Paderborn, Bonifaciusverlag. 1929.

Das Erscheinen dieser nachgelassenen Arbeit von Effmann wird wohl bei allen engeren Fachleuten mit einem Seufzer der Erleichterung begrüßt werden. Die darauf gestellten Erwartungen werden insofern nicht enttäuscht, als die Rekonstruktion des 873 bis 885 errichteten und noch zum größten Teil erhaltenen Westwerks bis in die letzten Einzelheiten überzeugend gelingt. Es ist eine genaue Parallele zum Westwerk von Centula, nur mit dem Unterschied, daß in Corvey die Seitenschiffe nur einschiffig, die Türme viereckig sind und ein Ostbau hinzukommt. Daß dieser Ostbau in seinem Grundriß und vielleicht auch noch in den östlichen Teilen seines Mauerwerks auf den Westbau der 822 bis 844 errichteten, jetzt durch einen Barockbau ersetzten Kirche zurückgeht, ist durchaus wahrscheinlich. Auch gelingt Effmann die Rekonstruktion des Querschnitts ihres Langhauses. Was ihm dagegen nicht gelungen ist, und was ihn auch offenbar weniger interessiert hat, das ist die Rekonstruktion der Ostteile. Effmann bezeichnet die östlich an Querhaus und Chor ansetzenden Gänge und Kapellen als einen Anbau der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts, der die Verbindung zur Marienkapelle herstellen sollte. Wie nun schon Schwäbl in einer von dem Herausgeber zitierten Notiz bemerkt, ist die Gleichzeitigkeit dieser Ostteile mit dem ersten Kirchenbau unzweifelhaft. Eine nähere Parallele als S. Emeram in Regensburg und S. Luidger in Werden scheint mir die Krypta der Klosterkirche von Deas zu sein, die ihrerseits als eine Weiterbildung frühchristlicher Ostanlagen anzusehen ist. Vielleicht war die Kryptenanlage des 657 gegründeten Mutterklosters Corbie, an das sich der Bau von Corvey bewußt anlehnte, ähnlich. Daß Corvey keine Confessio gehabt haben soll, scheint mir noch nicht ausgemacht. Auch weiß ich nicht, ob ein Querhaus in Mittelschiffhöhe und eine ausgeschiedene Vierung mit Sicherheit anzunehmen sind. Über diese und andere offene Fragen, zu denen auch die Art und die Zahl der Langhausarkaden und die Form des ehemaligen Atriums gehören, würde eine Grabung wahrscheinlich Auskunft geben können. Sie würde hier geringeren technischen Schwierigkeiten begegnen, als sie anderswo überwunden sind.

Die mühsame und Selbstlosigkeit erfordernde Arbeit des Herausgebers verdient alles Lob. Fuchs hat die Feststellungen Effmanns an Ort und Stelle nachgeprüft und viele positive Belege für Effmanns Behauptungen nachgetragen. Er hat auch in Effmanns Beurteilung der Ostteile die schwache Stelle dieser sonst vorbildlichen und unentbehrlichen Arbeit erkannt. Alexander Dorner

WALTER GREISCHEL: DER MAGDEBURGER DOM. Berlin 1929. Frankfurter Verlagsanstalt A.-G. 62 Seiten, 144 Tafeln und 1 Grundriß, gr. in 8.

Den Hauptteil dieses als Veröffentlichung der Magdeburger Museumsgesellschaft erschienenen Buches bilden neuhergestellte Aufnahmen des Domes und seiner Bildwerke, die fast durchweg vortrefflich gelungen und von Wohlfeld ausgezeichnet wiedergegeben sind: klar und anschaulich in der Wahl der Standorte wie der Bildausschnitte. Die Photographen sind sich ihrer Aufgabe bewußt geblieben und haben sich nicht anspruchsvoll mit angeblich künstlerischen, in Wahrheit ganz uner-

träglichen Licht- und Schattenwirkungen vorgedrängt, wie das leider bei einigen ähnlichen »Dom«-büchern der letzten Jahre festzustellen war. Einige der in diesem Bande vereinten Magdeburger Aufnahmen werden auch dem Kenner eine Überraschung bieten; wenn ich nicht irre, sind die in ferner Höhe an der Westfront stehenden Figuren Christi und der Apostel hier zum ersten Male gezeigt, sie erweisen sich als interessante Arbeiten einer Werkstatt von Anfang des 16. Jahrhunderts, deren Steinmetzen sich auf eine ausdrucksvolle Charakterisierung der Köpfe verstanden, wobei Anlehnungen an Riemenschneider auffallen. Als besonders glücklich möchte ich die Aufnahmen vom Inneren des Chores erwähnen, auch von den beiden Bronzeplatten der Erzbischöfe Friedrich von Wettin und Wichmann finden sich eindrucksvolle Bilder, ebenso von den Figuren der Paradiesespforte. Dagegen leiden die Außenansichten des Chores unter dem Blattwerk der benachbarten Bäume recht empfindlich. Vom Bischofsgang wäre noch eine weitere Ansicht erwünscht gewesen. Mit Bedauern vermißt man Aufnahmen der Klausurgebäude, und ganz unbegreiflich erscheint die vollständige Vernachlässigung der großen Grabdenkmäler des 16. und 17. Jahrhunderts wie der gleichzeitigen vortrefflichen Kanzel.

Der Text Greischels, des Magdeburger Museumsdirektors, versucht auf einer stellenweise etwas breit angelegten Untermalung allgemeingeschichtlicher Art die Entstehung des Dombaues, den Wechsel der Pläne und Werkstätten, das Kommen und Gehen der verschiedenen Meister und den Wandel der künstlerischen Absichten darzulegen. Sichtlich ist der Verfasser bemüht, dem Leser eine Vorstellung von dem gesamten künstlerischen Leben der Zeit zu vermitteln, hängt doch der Magdeburger Dom durch zahlreiche Beziehungen mit den Ideen zusammen, die alle mittelalterliche Kunst maßgebend bestimmt haben. Man wird diesen Versuch dankbar begrüßen und auch gerne anerkennen, daß der Verfasser im sprachlichen Ausdruck lebendige Formung seiner Gedanken erstrebte. Aber hier geschah vielfach des Guten zuviel, so daß manches durch die übertriebene Ornamentik der Rede manieriert und reichlich gekünstelt wirkt, was die Klarheit der Anschauung keineswegs fördert. Sachlich folgt Greischel in allen wesentlichen Punkten den Arbeiten Giesaus, auch die sonstige Literatur ist sorgfältig verarbeitet, neu scheint mir nur der Hinweis auf die Abteikirche von Mouzon in den Ardennen, die als mitbestimmend für den Chorbau des Domes angesehen wird. Die von Greischel hierfür beigebrachten Gründe wirken nicht gerade überzeugend, zumal Mouzon bekanntlich von Laon abhängig ist, so daß sich bei dem Fehlen genauer Analogien doch nichts Bestimmtes sagen läßt. Alles in allem wird man dem schönen Buche eine möglichst weite Verbreitung wünschen.

Gall

HANS KLOER: DAS ZISTERZIENSERKLOSTER ELDENA IN POMMERN. Kunstwissenschaftliche Studien, Band I. Deutscher Kunstverlag, Berlin 1929. Mit 69 Abbildungen im Text und 32 Abbildungen auf Tafeln.

Die Arbeit ist ein sorgfältiger Bericht über die von dem Verfasser vorgenommene systematische Ausgrabung und gibt eine gute Rekonstruktion dieser nahe bei Greifswald gelegenen Ruine. Die Darstellung Dehios wird in erfreulicher Weise ergänzt, besonders hinsichtlich der Klausurgebäude. Nach Kloer füllt die Lücke zwischen der Errichtung der Ostteile der Kirche und der ihrer Westteile die Erbauung des Klosters aus.

Es folgen zeitlich, an die ca. 1250 vollendeten Ostteile der Kirche anschließend, der Westflügel der Klostergebäude, deren innere Einwölbung auch nahe 1250 vollendet gewesen sein muß, dann deren Ostflügel (vollendet ca. 1300), der Südflügel, der Kreuzgang mit dem Brunnenhaus (frühes 14. Jahrhundert), dann erst die westlichen Teile des Kirchenlanghauses und die polygone Chorerweiterung, und zuletzt — schon im 15. Jahrhundert — wird die Westfassade vollendet. Sie kann mit ihrer häufigen Anwendung von Glasursteinen und Maßwerkbändern von dem Stettiner Baumeister Hinrich Brunsberg oder seiner Schule stammen.

Was man bei dieser gründlichen Arbeit, die auch durch ihre guten Zeichnungen und photographischen Aufnahmen wertvoll ist, vermißt, ist einmal als Ergänzung zum rekonstruierten Grundriß des Klosters ein Aufriß wenigstens der Kirche und zum anderen ein Versuch der kunstgeschichtlichen Einordnung des Baues in die übrigen Zisterzienserkirchen- und Klöster. Dabei wäre vielleicht auch eine sicherere Datierung möglich gewesen und das Ziel des Verfassers, »eine Lücke in der Erforschung der Zisterzienserklöster Deutschlands« zu schließen, noch vollkommener erreicht worden.

Alexander Dorner

DAS STRASSBURGER MÜNSTER UND SEINE BILDWERKE. Herausgegeben von Richard Hamann, beschrieben von Hans Weigert. Berlin, Deutscher Kunstverlag.

Dieses schöne Buch, das der Verlag auf den »Bamberger« und den »Naumburger Dom« von Hege und Pinder folgen läßt, ist für den Laien von gleichem Nutzen wie für den Fachmann. Die herrlichen Aufnahmen, die zum größten Teil von Hamann selbst stammen, leiden zwar etwas durch die malerische Weichheit der Reproduktion, zeugen aber von einer künstlerischen Einfühlung in das Objekt, wie sie kaum anderswo wiederzufinden ist. In dem Text von Weigert folgt auf eine klare und lebendige Beschreibung des Baus ein Kapitel über dessen Geschichte. Hier kommt Weigert zu Resultaten von allgemeinem Interesse: Fast alle Termini werden heraufgerückt und folgende Daten ange-

nommen: ca. 1150 die westliche Verlängerung der Krypta des 1015 begonnenen Baus; — 1176, spätestens 1188 (bzw. 1190) Apsis, Vierung und Andreaskapelle. (Alle drei gleichzeitig.) — Ca. 1200 der nördliche, ca. 1210—30 (35) der südliche Querhausflügel. (Bis ca. 1225 unter der Leitung des älteren Meisters; der jüngere ist seit 1220 als Bildhauer tätig.) — Ca. 1220 die Johannes-Kapelle. — 1235—50 die zwei östlichen Langhausjoche, d. h. also gleichzeitig mit Marburg (Anfang 1235 begonnen) und Trier (wahrscheinlich 1235 begonnen)!! — Ca. 1250—75 das übrige Langhaus.

Dementsprechend kommt Weigert auch bei der zeitlichen Festlegung der Plastik zu frühen Daten. Er setzt den Marientod, Ecclesia, Synagoge und den Gerichtspfeiler, welche Arbeiten er dem Hauptmeister zuschreibt, ins 3. Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Die Marienkrönung gibt er einem Meister zweiten Grades, der unter dem Einfluß des Hauptmeisters steht und der vielleicht auch etwas später die Köpfe am Frauenhaus gemacht hat, die höchstwahrscheinlich zu dem ehemaligen Gewändeaposteln gehören. Sie repräsentieren einen neuen Stil, der an Stelle der strömenden Bewegtheit eine bewegungslose Steinschwere setzt und der wie eine Vorstufe zum Stil der Lettner-Apostel wirkt. Der Tafel 33 abgebildete Apostelkopf scheint mir übrigens sich viel enger an den Lucas des Gerichtspfeilers zu halten, als an die Köpfe des Marientodes, und es scheint mir etwas gewagt, als Ersatz für die verlorenen Rümpfe die Figuren von Petrus und Paulus vom Nordportal der Klosterkirche in Neuweiler heranzuziehen. Denn weder ist die Ähnlichkeit des dortigen Paulus mit dem des Marientodes überzeugend, noch die Vergleichsmöglichkeiten des Gewandstils mit dem der Apostel auf dem Brunnschen Stich von 1617 gegeben. Sicher ist, daß in den erhaltenen Köpfen im Frauenhaus sich ein Stilwandel gegenüber den Arbeiten des Ecclesiameisters bemerkbar macht; diesen Stilwandel aber dem zweitklassigen Meister der Marienkrönung zuzutrauen, scheint mir bedenklich. Was die Beziehungen des Ecclesiameisters zu Chartres angeht, so wird einleuchtend gezeigt, wie erst bei ihm der frühgotische Chartreser Stil seine höchste Blüte entfaltet. Die Möglichkeit, daß die Antike für ihn direktes Vorbild gewesen sein könnte, wird abgelehnt angesichts der ununterbrochenen Tradition der französischen Frühgotik, aus der sein Stil erwächst. Die ca. 1250 entstandenen Lettner-Figuren und die Gewändestatuen der Westfront, deren wesentlichen Teil der Verfasser aus plausiblen Gründen in die Jahre 1275 und ca. 1290 setzt, leiten von den organischen Bewegungsformen der Frühgotik zu den abstrakten der Hochgotik über.

Es sei gestattet, zum Schluß auf eine allgemeine Frage einzugehen, nämlich die von Weigert versuchte Definition der gotischen Raumvorstellung. Weigert sagt beim Marientod: »Aus der Reliefläche wird ein Raum, in dem die Figuren nicht mehr nebeneinander geordnet, sondern voreinander geschichtet sind.« »Trotzdem ist die Komposition noch durchaus von der Architektur bestimmt und aus ihr entwickelt.« Das zweite scheint mir das erste auszuschließen. Wenn — was wirklich der Fall ist — die plastische Komposition des Reliefs noch in deutlichem Zusammenhang mit der Gesamtmasse des Baus steht, so ist sie eben noch nicht in einen besonderen Raum gesetzt und als dessen Teil behandelt. Es handelt sich bei dem halbdunklen Reliefgrund vielmehr um das typische Zwischengebilde von haptischer Fläche und kubischer Raumbegrenzung, dem in der Malerei der Goldgrund entspricht. Es handelt sich um die Unbegrenztheitsvorstellung, die darzustellen die eigene Aufgabe der Gotik war, und der Vorsprung des Straßburger Marientodes vor seinem Chartreser Vorbild beruht darauf, daß bei ihm diese Vorstellung eindringlicher zu Worte kommt. Ähnlich liegt das Verhältnis zwischen der Ecclesia und den Gewändefiguren der Westfront. Von einer »Nische« möchte ich bei diesen tunlichst nicht sprechen, denn gerade von der raumgestaltenden, klaren Begrenztheit, die das Wort in der Vorstellung erzeugt, ist hier nichts vorhanden. Vielmehr handelt es sich auch hier um die Andeutung jenes — hinsichtlich seiner Begrenzung unklaren — Hintergrundes. Keine gotische Figur, auch noch nicht der Stefanus vom Laurentiusportal — ja selbst noch nicht einmal Grassers Maruskatänzer — sind ohne diesen Hintergrund zu denken, der die Illusion des Unbegrenzten gibt. Ihnen allen ist gemeinsam einerseits jene Bindung mit der Masse der Architektur (zu der auch der Altar zu rechnen ist), andererseits das von Generation zu Generation wachsende Bedürfnis, möglichst vielseitig in das Unbegrenzte vorzustoßen. Ganz reißt die Nabelschnur zur Gesamtmasse der Architektur in der ganzen Gotik nicht ab. Sie wird erst in dem Moment zerschnitten, wo der Freiraum als darstellbares, einheitliches und zugleich begrenzbares Gebilde und die Masse als dessen Teil in die menschliche Vorstellung eingeführt werden, nämlich in der italienischen Renaissance. In der Gotik aber beruht die Einheit des Reliefs auf der Kontinuität, die inhaltlich wie formal die Masse in sich selbst bewahrt, nicht auf der Kontinuität eines Einheitsraumes, den die Oberflächen der Massen, die Teile von ihm sind, begrenzend aufbauen. So scheint es mir für die Klarheit unserer Begriffsbildung gefährlich, wenn man bei der Gotik und bei der Renaissance ohne Unterschied von einer Gestaltung des Raumes spricht. Das gilt selbstverständlich auch von deren Architektur. So »bildet« der Engelpfeiler bzw. die große Säule in den Querhausflügeln keine »Raumgruppen«, vielmehr wird ein spätromanisches Raumfluidum, das an sich schon wenig Flächen hat, die der Richtung seines Fließens Halt geben, in typisch-gotischem Sinne zersplittert. Es geschieht das allerdings hier auf

dem ungewöhnlichen Wege, daß struktiv nicht notwendige Freipfeiler eingezogen werden. Die Bildung von »Raumgruppen« ist aber nie das Ziel der Gotik gewesen.
Solche Überlegungen scheinen mir notwendig, wenn auch nicht geeignet, das Buch, das nicht nur in seiner Form ausgezeichnet, sondern auch inhaltlich reich an Resultaten und Gedanken ist, herabzusetzen. Alexander Dorner

*

HENRI CLOUZOT: HISTOIRE DE LA MANUFACTURE DE JOUY ET LA TOILE IMPRIMÉE EN FRANCE. Textband (205 Seiten). Tafelband (87 Tafeln, davon eine in Farbendruck). Les Édition G. van Oest. Brüssel-Paris 1928.

Die »Toiles de Jouy« — die bedruckten Stoffe des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts — feiern eine ihrer einstigen Bedeutung würdige Auferstehung. Es war mir eine besondere Freude, vor kurzem in einem großen Berliner Kunsthaus die nach altem Verfahren in alten und neuen Mustern wieder auf den Markt gebrachten »Toiles de Jouy« Stück für Stück durchzusehen. Der terminus technicus »Toiles de Jouy« ist dem Franzosen ebenso geläufig wie uns Deutschen leider immer noch die Allgemeinbezeichnung »Gobelins« für Wandteppiche. Dabei dürfen die »Toiles de Jouy« in weit höherem Maße den Sammelbegriff für sich in Anspruch nehmen, war doch die Manufaktur Oberkampfs fast 83 Jahre lang das Unternehmen, das den Markt weit über Frankreich hinaus beherrschte, das den bedruckten Stoffen einen Ruf verschaffte, der die Einfuhr der indischen Ware, zum Nutzen des Adoptivvaterlandes des Gründers, fast gänzlich unterband. Es war ein Zeichen der Zeit, daß der gründlich ausgebildete deutsche Kunsthandwerker im 18. Säkulum in Paris, der führenden Metropole des guten Geschmacks, eine ausschlaggebende Stellung gewann, wie nie zuvor. Der Stolz Frankreichs, die Erzeugnisse der Ebenisten, sind bis auf verhältnismäßig wenige Firmen mit dem Namen deutscher Meister verknüpft; für die Toiles des Jouy liegen die Verhältnisse um keinen Deut anders. Auf die Frage nach wirtschaftlichen und künstlerischen Gesichtspunkten näher einzugehen — für das 17. Jahrhundert sind die flämischen Meisterateliers der von Colbert ins Leben gerufenen Staatsmanufaktur der Gobelins das Gegenstück — ist hier nicht der Ort. Die bedruckten Stoffe mit ihren klar gezeichneten ornamentalen und figürlichen Mustern passen sich gerade heute der auf Flächenwirkung eingestellten Innenarchitektur in glänzender Weise an. Es besteht kaum ein Zweifel, daß das Clouzotsche Werk — zum mindesten sein Tafelband — sich auch in Deutschland in Kürze einbürgern wird.
Die dem Konservator des Musée Galliera zur Verfügung stehenden Unterlagen und Archivalien — mit Ausnahme der Manufaktur Jouy, die in Urkunden reichlich vertreten ist — haben es ihm nicht gerade leicht gemacht, eine nur einigermaßen vollständige Geschichte des gedruckten Stoffes in Frankreich zusammenzustellen. Um es vorwegzunehmen, Henri Clouzot hat mit außerordentlicher Gründlichkeit, Liebe und Sachkenntnis gearbeitet. Daß noch starke Lücken klaffen, namentlich auch bei den Manufakturen, die durch erstklassige Erzeugnisse vertreten sind, kann man dem Verfasser nicht zum Vorwurf machen. Die Stürme der französischen Revolution haben in dem urkundlichen Material schlimm gehaust. Daß die in der Papierinflation der Assignaten wie Pilze aus dem Boden schießenden neuen Manufakturen uns gerade keinen Überfluß an Belegen hinterlassen haben, nimmt wohl kaum Wunder.
Der Hauptnachdruck des Werkes liegt auf der Schilderung des Aufstieges, der Blüte und des Niederganges der von Christoph Philipp Oberkampf, dem Sohn eines württembergischen Färbers, nach vielen Mühen und geldlichen Schwierigkeiten 1760 gegründeten Manufaktur von Jouy (bei Versailles), die ihr Ideal in der Wiedergabe der »indiennes« erblickte, die in verhältnismäßig kurzer Zeit die orientalischen Vorbilder — wenn auch nicht nach dem gleichen technischen Verfahren — in ihrer dekorativen und künstlerischen Wirkung erreichte. Es führt zu weit, auf den von Clouzot ausführlich geschilderten Fabrikationsbetrieb und seine ständigen Verbesserungen des näheren einzugehen. Die Angaben des Verfassers sind genau und trotz der unvermeidlichen Trockenheit des Stoffes anschaulich erfaßt. Clouzots persönliche Liebe für die patriarchalische Gestalt Oberkampfs leuchtet durch die Zeilen. Die verschiedenen Erzeugnisse des Unternehmens, die »siamoises«, die »indiennes« u. a. werden ausführlich behandelt, die Absatzziffern der Manufaktur, die in den Jahren kurz vor dem Ausbruch der großen französischen Revolution und in dem ersten Dezennium des 19. Jahrhunderts zu gewaltigen Zahlen anschwellen, die einen Begriff von der Bedeutung des Welthauses Oberkampf geben, gewissenhaft berichtet. Der Reiz der toiles de Jouy findet seine Begründung einerseits in der delikaten Farbengebung — zartes Violett, Blau, Rosa, ein entzückendes Grün usw. —, andererseits in der Güte der Fabrikation, in der Wahl der Grundstoffe — zum größten Teil aus dem Orient eingeführt — und nicht zum mindesten in der richtigen Auswertung der Muster. Die Glanzstücke des Oberkampfschen Unternehmens sind die Möbelstoffe und Wandbezüge — die durchaus aber nicht die pièce de résistance darstellten; der Hauptabsatz, der auch den klingenden Gewinn zeitigte, galt den kleinmustrigen Kleiderstoffen —, denen der Pinsel J. B. Huets wundersames Leben einhauchte. Heute wie einst erwecken die Motive des Meisters — die bekannte Episode von dem Müller, seinem Sohn und dem die Zeche tragenden Esel, die Arbeiten in der Manufaktur von Jouy, die vier Jahreszeiten usw. —,

die mit soviel Einfachheit und Grazie, mit soviel Verständnis für die Eigenart der Technik dem Weiß des Grundes aufgelegt sind, uneingeschränktes Entzücken. In einem mag der heutige Geschmack von dem der grandes dames des sterbenden Königtums abweichen. Die toiles en camaïeux sind bedeutend feiner in der Empfindung, weit mehr dem dekorativen Prinzip angepaßt als die wesentlich teureren bunten Szenen, die dem Druckverfahren die mannigfaltigsten Hindernisse entgegensetzten, an denen die »pincauteuses« — Malerinnen, die die »couleurs d'application« aufsetzten — sich die Augen verdarben. Ein Kapitel für sich sind die Muster der Kleiderstoffe. Ein einwandfreier Nachweis der hier tätigen Künstler fehlt. Es wäre meines Erachtens auch eine lohnende Aufgabe gewesen, den Einfluß der orientalischen als Vorbild dienenden Stoffe, die Überleitung — zum Teil in der Sprache Salembiers — in den Stil des ausgehenden Louis XVI., den Einfluß der gleichzeitigen Seidenmuster usw. nachzuweisen. Alles in allem ist die Schilderung des Oberkampfschen Unternehmens klar und einwandfrei, sie wird unterstützt durch ein reiches Abbildungsmaterial (Tafelband), das allerdings den einen Fehler hat, daß die farbige Wiedergabe — ein recht wesentliches Moment zur Beurteilung der toiles de Jouy — unzureichend berücksichtigt ist.

Die Unzahl der provinziellen Manufakturen — vornehmlich in Mühlhausen, Colmar, Wesserling, Saint-Denis, Troyes, Marseille, Orange, Bordeaux usw., die mit den Namen der Koechlin, Schmalzer, Dollfus, Vetter, Risler, Senn, Bidermann, Elbinger, Morlet, Wetter, Hegner u. a. aufs engste verknüpft sind —, die an Güte und Umfang der Leistung mitunter Jouy mehr oder weniger starke Konkurrenz bereiteten, auch nur kurz zu streifen, verbietet der mir zur Verfügung stehende Raum.

Zusammenfassend kann ich sagen, daß die Durchsicht des Text- und Tafelbandes — beide sind geschmackvoll in toile de Jouy gebunden — ein Genuß war, daß wir allen Grund haben, dem Verfasser, Henri Clouzot, für die verständnisvoll durchgeführte Arbeit dankbar zu sein. Es ist zu hoffen, daß das Werk zum mindesten die Anregung gibt, die noch wenig beachteten Stoffdruckfabriken des 18. und 19. Jahrhunderts, die auch in Deutschland blühten, eingehenderen Untersuchungen und Nachforschungen zu unterziehen.

Heinrich Göbel

G. K. LOUKOMSKI: Mobilier et décoration des anciens palais impériaux russes (Musées du peuple). Avec une préface de M. Louis Réau. Paris et Bruxelles. Les Éditions G. Van-Oest. 1928. 45 Seiten Text. 84 Tafeln.

Der Titel ist etwas irreführend: der Verfasser, G. K. Loukomski, der ehemalige Konservator von Zarskoje-Selo, der bald nach dem Umsturz das kaiserliche Palais in ein Volksmuseum wandelte, spricht nur von der Stätte seiner einstigen Wirksamkeit. Die sonstigen Schlösser der Kaiserfamilie werden nur hier und da flüchtig gestreift.

Die Vorrede aus Réaus Feder bringt einen klar gefaßten, außerordentlich interessant geschriebenen Allgemeinbericht über die Eigenart der russischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung von Zarskoje-Selo. Loukomski geht bei seinen Darlegungen vornehmlich von dem Gesichtspunkte aus, dem Leser die Eigenart der russischen Kunst in der Zeit von etwa 1740 bis 1850 klar zu machen, in einer Spanne, in der das typisch Russische des 16. und 17. Jahrhunderts nicht mehr alleinherrschend war, in der es galt, die vielfachen fremdländischen — deutsche, holländische, französische, englische und italienische — Einflüsse im Geiste des neuerwachten Rußland zu verarbeiten, die Formen des Westens in einen national-russischen Stil einmünden zu lassen. Die Aufgabe ist reizvoll! Loukomski beginnt mit einem kurz gefaßten historischen Überblick über die Baugeschichte von Zarskoje-Selo, der gewaltigen Anlage, die in Wirklichkeit aus verschiedenen Baugruppen besteht, die, zeitlich nacheinander entstanden, eine eigenartige Stilübersicht von den Tagen der ersten Katharina fast bis zum Sturze der Romanows gewähren. Es geht zu weit, sich mit den verschiedenen Architekten und Innenkünstlern, die Loukomski gewissenhaft aufzählt, auch nur in Kürze zu befassen. Die künstlerisch wertvollste Spanne, die Epoche des russischen Rokoko, findet in dem Autor einen liebevollen, kenntnisreichen Bearbeiter. Von besonderem Interesse für den deutschen Leser sind vornehmlich die verhältnismäßig frühen Beziehungen zu dem Kunstgewerbe von Hamburg und Danzig, die sich unverfälscht in den riesigen gemalten Kachelöfen spiegeln — in Anlehnung an die hanseatischen Vorbilder, die wiederum holländischen Einfluß verraten, von russischen Künstlern ausgeführt —; nicht unerwähnt bleiben darf die monumentale Leistung der Danzig-Berliner Bernsteinmanufaktur G. Wolframs (und seiner Mitarbeiter): das berühmte Bernsteinzimmer, ein Geschenk (1717) König Friedrich Wilhelms I. von Preußen an Zar Peter den Großen. Reizvoll sind die mannigfaltigen Einwirkungen des süddeutschen Spätbarock und Rokoko usw. Die nicht minder interessante Umbildung des französischen Louis XV. und Louis XVI. — um bei diesen altgewohnten, wenn auch nicht ganz richtigen Stilbezeichnungen zu bleiben —, die sich bei weitem nicht so charakteristisch äußert, wird an glücklich gewählten Beispielen und Gegenüberstellungen erläutert — hervorragend ist die von dem Pariser Ebenisten Jacob geschaffene Möbelausstattung, zu der wohl ursprünglich auch die Kommode gehörte, die vor kurzem auf der bekannten Lepke-Auktion den Preis von 60 000 M. erreichte. Von besonderem Wert erscheint mir die Wiedergabe der im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts in Toula geschaffenen Möbel (Schmiedeeisen mit Kupfer-

einlagen). Vielleicht wäre es zweckmäßig gewesen, nähere Angaben über diese typisch russische Manufaktur zu bringen, selbstverständlich nur soweit es sich um Erzeugnisse des Kunstgewerbes handelt. Auch die späteren Betriebe — die Ebenistenwerkstatt von Okhta (bei St. Petersburg), die Steinschneidereien von Petershof, die Manufaktur Charlemagnes (Bronzen) in St. Petersburg, die Ateliers des Herzogs v. Leuchtenberg (seine Empirebronzen ähneln ganz und gar den Pariser Vorbildern) — müssen sich mit kurzen Hinweisen begnügen. Eingehendere Behandlung, namentlich im Bild, finden die sowohl in der Zeichnung, als auch in der Technik hervorragenden Parketteinlagen der Säle und Gemächer. Die Darlegungen Loukomskis werden durch ein reiches und geschickt gewähltes Bildmaterial erläutert, das in der Wiedergabe allerdings nicht in allen Fällen unsere Anforderungen befriedigt. Alles in allem ist das Werk Loukomskis durchaus zu begrüßen als ein erster und wertvoller Versuch, auf breiter Basis die Kunstströmungen Rußlands klarzulegen, in einer Zeitspanne, die zu Unrecht bislang wenig Beachtung fand.

Heinrich Göbel

CHRISTIAN SCHERER: BRAUNSCHWEIGER FAYENCEN. Mit einem Verzeichnis der Sammlung Braunschweiger Fayencen im Städtischen Museum zu Braunschweig und 48 Abbildungen. Verlag E. Appelhans & Co., Braunschweig (Rud. Stolle und Gust. Roselieb). 1929.

Die Spezialliteratur über die Werkstätten der heutzutage so beliebt gewordenen deutschen Fayencen und ihre Erzeugnisse wächst erfreulicherweise außerordentlich, so daß wir der Zeit näher kommen, in der die Geschichte auch dieses Teils des deutschen Kunstgebietes geschrieben werden kann. Schon der Name des Verfassers bürgt dafür, daß hier eine gründliche Arbeit geleistet worden ist. Sie bestätigt, welche überragende Bedeutung die beiden Braunschweiger Fayencefabriken gehabt und daß sie einen starken Einfluß auf zahlreiche andere nord- und mitteldeutsche Fabriken ausgeübt haben.

Es wird zunächst die Geschichte der Fürstlichen oder sogenannten Hornschen Fabrik beschrieben und dann werden die Marken der Fabrik, ihre Erzeugnisse und ihre Modelleure und Maler behandelt. Ein zweiter Abschnitt ist der Chelyschen Fabrik gewidmet.

Gute Abbildungen erläutern den Text.

Das nachfolgende Verzeichnis Braunschweiger Fayencen im Städtischen Museum zu Braunschweig umfaßt 182 Stück.

Besonders interessant ist die Feststellung, daß der bekannte Maler der Vegesacker, Jeverschen und Kellinghusener Fabrik, Sebastian Heinrich Kirche, auch an beiden Fabriken in Braunschweig gearbeitet hat, in der Fürstlichen Fabrik ferner der in der keramischen Literatur vielgenannte Maler Joh. Casper Ripp. Da Kirche an den Orten seiner früheren Tätigkeit auch modelliert hat (vgl. z. B. Abb. 282, 283 und 338 meines Buches[1]), so vermutet Scherer mit Recht, daß ein Teil der Braunschweiger Figurenmodelle und sonstigen plastischen Arbeiten, in denen eine besondere Stärke der Chelyschen Fabrik gelegen zu haben scheine, ihm zuzuschreiben sei. Zu diesen gehört wahrscheinlich auch die in dieser Zeitschrift 1922 S. 282 von mir beschriebene und abgebildete Figur einer Venus nach dem Bade nach dem bekannten Vorbild von Giovanni da Bologna, früher im Besitz des österreichischen Kaiserhauses. Eine alte Nachbildung befindet sich im Braunschweiger Landesmuseum. Die Braunschweiger Herkunft dieser prachtvollen Fayencefigur, die ich schon längere Zeit vermutet habe, wird nun gesichert durch die Abbildung 30 bei Scherer, Büste eines Alten, die genau denselben Sockel hat und alter Braunschweigischer Museumsbesitz ist.

O. Riesebieter

KONRAD HÜSELER: GESCHICHTE DER SCHLESWIG-HOLSTEINISCHEN FAYENCE-MANUFAKTUREN IM 18. JAHRHUNDERT. Nr. 23 der Veröffentlichungen der Schleswig-Holsteinischen Universitätsgesellschaft. Breslau, Ferdinand Hirt.

Seit dem Buch von Zeh über die »Hanauer Fayencen« ist kein Werk veröffentlicht, das in so vorzüglicher und erschöpfender Weise die Geschichte einzelner Fayencebetriebe des 18. Jahrhunderts behandelt, wie das vorliegende, das uns bis zu der noch zu schreibenden Geschichte der gesamten deutschen Fayence-Manufakturen einen erheblichen Schritt weitergebracht hat.

Schon die ganze Anlage des Buches ist eine sehr richtige und vor allem übersichtliche.

Im ersten Teil schildert der Verfasser die eigentliche Geschichte der einzelnen Fabriken, d. i. die Gründung, die Besitzverhältnisse, den inneren Betrieb und die Personen-Nachrichten der Fabriken von Schleswig, Criseby-Eckernförde, Kiel, Rendsburg und Stockelsdorf, der fünf Kellinghusener Fayencebetriebe und der kleineren, unbedeutenderen Fabriken und bringt in einem zweiten Teil die Beilagen zu dieser Geschichte.

In einem dritten Teil schildert dann der Verfasser ausführlich die künstlerische Entwicklung der ganzen schleswig-holsteinischen Gruppe, und zwar zunächst der Hauptgruppe (Schleswig, Eckernförde, Kiel und Stockelsdorf), insbesondere deshalb, weil diese vier Hauptfabriken infolge des Austausches der Künstler — man denke nur an Künstler wie Johann Buchwald, Abraham und Johann Leihamer — auch auf stilistischem Gebiete aufs engste miteinander verbunden sind. Weil man so von einer schleswig-holsteinischen Fayencekultur im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts sprechen kann, gibt

[1] Die Deutschen Fayencen. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

hier der Verfasser erstmalig eine Darstellung mehrerer, lokal-zeitlich und stilistisch zusammenhängender Betriebe statt in den bisher üblichen Längsschnitten in einem großen Querschnitt. So ist hier auch noch im einzelnen eine vorzügliche Vorarbeit für die Gesamtgeschichte der deutschen Fayencefabriken geschaffen. Die Formung, der farbige Dekor und die Plastik sind dabei streng auseinandergehalten.

Daran anschließend folgt die Beschreibung der Kellinghusener Fayencen, die ja mit den Erzeugnissen der Hauptgruppe wenig Gemeinsames haben. Ein Bild von Johann Buchwald ist dem Buch vorangesetzt. 10 Vierfarbdrucke, 165 Abbildungen und 5 Markentafeln in sehr guter Ausführung beleben den Text und geben ein anschauliches Bild von der Höhe, auf der die Erzeugnisse dieser norddeutschen Fayencegruppe stehen.

Otto Riesebieter

WALTER BERNT: SPRÜCHE AUF ALTEN GLÄSERN. Mit 12 Abbildungen. Urban-Verlag Freiburg i. Br. 1928.

Eine Sammlung von mehr als 400 Sprüchen, mit großem Fleiß in Literatur und an Originalobjekten zusammengebracht. Sie umfaßt die ganze deutsche Glasveredelung vom 16. bis 19. Jahrhundert, die Emailmalerei, den Schnitt, Diamantgravierung und alle anderen Verzierungsarten. Für die Kunstwissenschaft kommt nicht allzuviel dabei heraus, da eine feste Lokalisierung der Gläser durch den Dialekt der Sprüche nur sehr selten gegeben werden kann. Auch eine zeitliche Fixierung ist nur selten möglich, da die Sprüche vielfach durch Jahrhunderte hindurch ihre Beliebtheit nicht eingebüßt haben.

Für den Kulturhistoriker aber wird sich die Sammlung als eine höchst interessante Fundgrube erweisen. Sprüche und Verse über Freundschaft, Liebe, Trunk, Religion, berufliche Tätigkeiten, Zeitgeschichte usw. geben ein ebenso vielfältiges wie amüsantes Bild von der Geistesbeschaffenheit und der kulturellen Bildung nicht nur der Glasarbeiter, sondern der Besteller aus allen Schichten des Volkes, denn sehr viele der Gläser sind sicherlich auf Bestellung gearbeitet worden. Eine Bemerkung zu dem Spruch Nr. 318 auf einer 1728 datierten Schnapsflasche mit emaillierter Darstellung des Gekreuzigten (!). Der Spruch wird so zitiert:

»Herr Jesu Christ am Kreutzes Stamb,
Vergiss du nit meinen Namb,
Wie du Ju Kismus hast geredt,
Verlas mich nicht am todten Bödt.«

Das »Ju Kismus« ist sicherlich nicht eine Abkürzung für »Jesus Christus«, wie der Verfasser meint, sondern er wird sich verlesen haben. Es wird heißen sollen »zu Dismas«, — das ist der populäre gute Schächer, der heilig gesprochen worden ist und als Patron der zum Tode verurteilten Verbrecher verehrt wurde.

Robert Schmidt

FERDINAND STUTTMANN: DEUTSCHE SCHMIEDEEISEN-KUNST. Band 5. Gegenwart. 56 Lichtdrucktafeln und 20 Textbilder. Delphin-Verlag, München. 45 M.

In der Form einer handlichen, schön ausgestatteten Mappe, der eine klare und kluge Einleitung des Herausgebers beiliegt, werden hier in fast 200 Gesamt- und Einzelaufnahmen Beispiele vom Schaffen deutscher Kunstschmiede unserer Tage geboten. Die Auswahl der Werke ist mit sicherem Blick sowohl für das künstlerisch Wertvolle als auch für das grundsächlich Bezeichnende erfolgt. Die Ausführung der Lichtdrucke und ihre Anordnung auf den einzelnen Tafeln sind vorzüglich. Der Band ist eine sinnvolle und notwendige Ergänzung der früher erschienenen Bände, ist wichtig für die Geschichte des Kunstgewerbes, aufklärend für den Kunstfreund und den Bauherrn, anregend für die Schaffenden selbst.

Zunächst einmal ist man erstaunt, an wie vielen Orten in Deutschland gute Kunstschmiedearbeiten entstehen. Aus dem Norden wie dem Süden, dem Osten wie dem Westen hat Stuttmann seine Beispiele geholt. Es gibt also nicht nur hier und da noch einen Kunstschmied, der etwas kann, sondern es gibt — das ist eine der erfreulichsten Lehren dieses Buches — noch oder wieder eine über das ganze Reich verbreitete Schmiedekunst. Daß dieses Kunsthandwerk, soweit es Kunst ist, das Schicksal unseres gesamten heutigen Kunstschaffens teilt, daß seine Formen nicht wie im 18. Jahrhundert aus der unausschöpfbaren Quelle eines gesunden und großartigen Zeitstiles fließen, sondern daß vielfach Tastendes, Suchendes und auch Entliehenes sichtbar wird, das darf uns nicht wundern. Und daß es, soweit es Handwerk ist, nicht mehr die überragende Bedeutung und Reichweite besitzt wie in früheren Jahrhunderten, das ist bei der allseitigen Vorherrschaft der Industrie ja nur natürlich.

Erstaunlich und erfreulich ist, daß die deutsche Schmiedekunst nach der schmerzlichen Lücke, die das 19. Jahrhundert im Künstlerischen wie im Handwerklichen für ihre Entwicklung bedeutet, heute schon wieder so hoch steht, wie das vorliegende Werk sie uns zeigt. Es gibt eine moderne Eisenschmiedekunst, und sie ist auf einem guten Wege. Für diese Behauptung einen gültigen Beweis geliefert zu haben, ist das Verdienst dieses fünften Bandes von Stuttmanns großangelegtem Tafelwerk über »Deutsche Schmiedeeisen-Kunst«, von dem jetzt nur noch Band III und IV ausstehen.

Karl Kaltwasser

DIE WIENER WERKSTÄTTE 1903—1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg. Krystall-Verlag. Wien I 1929.

Zum Gedenken fünfundzwanzigjährigen Bestehens hat die Wiener Werkstätte ein Erinnerungsbuch herausgegeben, das der Künstler gedenkt, die sie

begründen geholfen und die ihr seither zur Seite gestanden sind. Damit wird das Buch gleichzeitig zu einem goldenen Buch österreichischer Kunst, sind es doch einige der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeiten, die Österreich sein eigen nannte, die bei der Werkstatt Pate gestanden und an ihrem Schaffen tätigen Anteil genommen haben. Kolo Moser und der universell gerichtete Josef Hoffmann, auch heute noch festeste künstlerische Stütze des Unternehmens, die Gründer. Unter den Mitarbeitern Klimt (Mosaiken des Stocklethauses) und D. Peche, der genialste Inspirator modernen Kunstgewerbes, dem die Wiener Werkstätte zum großen Teil Regeneration und zweite Hochblüte um das Ende des vorigen und zu Beginn dieses Jahrzehntes dankt. Wie denn auch seine wundersam zarten Phantasieschöpfungen im wesentlichen dazu beigetragen haben, die Art der Wiener Werkstätte, die in der Stadt am Donaukanal seit jeher nur ein isoliertes Dasein führte, im Ausland volkstümlich zu machen.

Dem Zweck des Buches (dem eine Reihe von Aufsätzen über die Werkstatt von P. Behrens, J. Hoffmann, Le Corbusier, B. Zuckerkandl beigegeben sind) als Propagandaschrift ist auch die von Math. Flögel besorgte Ausstattung angepaßt. Der Einband in effektvoller zweifarbiger Reliefpressung — terrakotta und schwarz — von G. Baudisch und Vally Wieselthier entworfen, die sich auch hier als Keramikerin (man denkt unwillkürlich an übereinandergelegte reliefierte Ofenkacheln) zu erkennen gibt. Die Abbildungen zwischen verschiedenartige farbige Flächenteilungen gesetzt, die abwechselnd in schwarz, rot, gold und silber gehalten sind. Die Schrift bald als dekorativer Rahmen, bald als Ornamentband verwendet, bald teppichartig über die Fläche gebreitet.

An der Auswahl der reproduzierten Gegenstände, die bisweilen durchaus nicht charakteristisch für die Werkstatt, auch nicht immer ästhetisch erfreulich sind, an der Auswahl und Einordnung der Faksimile, der Schriftführung läßt sich freilich manches aussetzen. Doch ist das Buch auch so, wie es ist, geeignet, von der Bedeutung der Wiener Werkstätte und ihrer Rolle im künstlerischen Leben Mitteleuropas Zeugnis zu geben — und damit ist schließlich auch seine Absicht erfüllt.

Poglayen-Neuwall

*

HERMANN VOSS: ZEICHNUNGEN DER ITALIENISCHEN SPÄTRENAISSANCE. München, Delphinverlag. 1928.

Seinem inhaltsreichen Buche über die Malerei der italienischen Spätrenaissance läßt nun Hermann Voss einen schmalen Band über die Zeichenkunst dieser Epoche folgen. Aus dem großen Material der Handzeichnungen gerade dieser Zeit hat er mit kundiger Hand etwa fünfzig Blätter ausgewählt. Sie repräsentieren nicht nur die geläufigen und gut bekannten Künstler, sondern vielfach auch bisher gänzlich übersehene. Der Wert des Bandes wird dadurch erhöht; nicht weniger durch den kurzen Begleittext, der den Begriff des »Klassischen« absteckt und die Bedeutung Michelangelos, Raphaels und Correggios für die Zeichenkunst der Spätrenaissance abwägt. Die historische Einheit des Cinquecento wird dadurch in die Stilphasen der Hochrenaissance und Spätrenaissance zerlegt, aus dem Stilunterschied werden die charakteristischen Elemente spätrenaissancistischer Bildvorstellung eindeutig festgelegt. Eine kurze Skizzierung der Künstlerviten — unter ihnen Barocci, Bronzino, Cesari, Ligozzi, Muziano, Naldini, Parmigianino, Pontormo, Giulio Romano, Rosso, Salviati, Vasari, Zuccari — und ihrer Kunstweise schließt sich an. Desgleichen ein katalogartiges Verzeichnis der Abbildungen. Die Deutung einiger Zeichnungen scheint mir nicht genügend begründet zu sein. Die liegende Figur von Barocci (Tafel 18) ist offenbar eine Studie im Gegensinn zur Maria auf dem 1569 vollendeten Altarbild mit der Kreuzabnahme im Dom zu Perugia. Ebenso läßt die kniende Maria von Barocci (Tafel 20), die Voss für eine Studie zur Anbetung des Kindes im Prado hält, wegen der Quadrierung des Blattes auf eine andere Komposition schließen. Endlich ist der heilige Eremit von Muziano (Tafel 24) wohl eine Studie zum heiligen Hieronymus der Predigtdarstellung in S. Maria degli Angeli in Rom.

Die Ausstattung des Bandes und die Reproduktion der Blätter schließt sich den früher erschienenen Bänden der Reihe ebenbürtig an. Scharf

BESCHREIBENDER KATALOG DER HANDZEICHNUNGEN IN DER GRAPHISCHEN SAMMLUNG ALBERTINA. Band II: Die Zeichnungen der Niederländischen Schulen des 15. und 16. Jahrhunderts. Bearbeitet von Otto Benesch. Mit 478 Abbildungen sämtlicher Handzeichnungen. Ant. Schroll, Wien 1928.

Die Wiener Albertina beginnt mit diesem zweiten Bande die Veröffentlichung ihrer überaus reichen Bestände niederländischer Zeichnungen. Eine Verbesserung gegenüber dem ersten Bande, mit dem die Publikation der italienischen Schulen einsetzte, liegt in der Wahl von Lichtdrucken an Stelle von Autotypien und in einem ausführlicheren Text zu den einzelnen Nummern des Kataloges, den der verdienstvolle Benesch sachkundig in mühevoller Sichtung neu aufgestellt und mit einer einleitenden Übersicht des 16. Jahrhunderts versehen hat.

Obwohl somit die Leistung, besonders auch noch dadurch, daß sämtliche Zeichnungen reproduziert wurden, hoch zu veranschlagen und den vielen großen in- und ausländischen Kabinetten, die leider immer noch zurückstehen, als dringend nachahmenswert zu empfehlen ist, können prinzipielle und sachliche Einwände nicht unterdrückt wer-

den. Die Aufstellung nach entwicklungsgeschichtlichen Gruppen ist unglücklich. Jede derartige Rubrizierung trägt bis zu einem mehr oder weniger erheblichen Grade subjektiven Charakter. Sie ist daher berechtigt in einem Buche, nicht aber in einem Kataloge, der meines Erachtens Unpersönlichkeit erheischt. Eine schlichte alphabetische Anordnung, wie sie in guten Gemäldekatalogen Brauch ist, wäre zweckentsprechender gewesen. Wenn aber schon in Etappen aufgestellt wird, muß ein bestimmter Gesichtspunkt, besonders hinsichtlich der Begriffsformulierung maßgeblich sein. Benesch ordnet zeitlich, lokal, stilistisch, motivlich und erhält somit notwendigerweise derartig viel Überschneidungen und Unstimmigkeiten, daß diese Art von Methodik sich selbst ad absurdum führt. Natürlich partizipiert das Vorwort an dieser Einstellung. Außerdem ist in ihm der Manierismus nicht eindeutig erfaßt, sondern wird bis zur »Blesgruppe«, einer durchaus ephemären Erscheinung rückwärtig ausgedehnt und erfährt durch Einschaltung der Lokalbezeichnung »Romanismus« eine Unterbrechung, während er tatsächlich hier anhebt, so daß Gossaert als Bahnbrecher der manieristischen Bewegung zu gelten hat. Ich bin mir wohl bewußt, daß die Terminologie Beneschs die herkömmliche, sogar von autoritativer Seite geübt wird. Das kann nicht hindern, sie als Denkfehler zu kennzeichnen und zu wünschen, sie möge einer saubereren Platz machen.

Die Zuschreibungen sind, soweit ich sehe, ernsthaft erwogen worden. Dennoch darf Benesch nicht in allen Punkten unserer Zustimmung sicher sein und wird dem fortschreitenden Studium manche Konzession zu machen haben. Wie denn schließlich nichts Gewinnbringender wäre, als wenn nunmehr, wo sich das ganze Material im Bilde gut erkenntlich entbreitet, alle, die es angeht, Helfer würden und jeder an seinem Teile dazu beitrüge, durch Hinweise auf gerade nur ihm bekannte bezügliche Stücke weitere Klärungen und Sicherheiten zu schaffen, damit in naher oder ferner Zukunft eine revidierte Auflage Anspruch auf Endgültigkeit erheben kann. Kurt Steinbart

ZEICHNUNGEN ALTER MEISTER IN DER KUNSTHALLE ZU HAMBURG: ITALIENER. Herausgegeben von Gustav Pauli. 13. Veröffentlichung der Prestel-Gesellschaft. Prestel-Verlag G. m. b. H., Frankfurt a. M.

Die Italienermappe aus der Hamburger Kunsthalle darf ein ganz besonderes Interesse beanspruchen, handelt es sich doch zumeist um ganz wenig bekannte, gar nicht oder nur in vereinzelten Fällen schon publizierte, äußerst hochwertige Zeichnungen.

Nebst den wertvollen alten Beständen, namentlich an früheren Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts, die größtenteils aus dem Vermächtnis E. Harzer stammen, kommen in der Publikation auch die späteren Erwerbungen, namentlich an schönen Zeichnungen des 18. Jahrhunderts entsprechend zur Geltung.

Eine Silberstiftzeichnung auf graugrünem Papier dürfte wohl mit Recht als Studie Mantegnas zu dem Uffizienaltar bezeichnet sein. Die Qualität steht über dem Niveau einer Kopie. Aus einem zerlegten, durch viele Sammlungen verstreuten Skizzenbuch stammt das Blatt Nr. 2 und Abbildung A (Vorder- und Rückseite). Man pflegt für den Autor desselben den Bolognesen Marco Zoppo zu halten, eine Bestimmung, welche wohl nicht als die endgültige anzusehen ist. Auf einzelnen der Skizzenbuchblätter, wie denjenigen der Münchener graphischen Sammlung, findet man nämlich ausgesprochene Beziehungen zu lombardischen, ja sogar frühleonardesken Kompositionstypen, die wir in den allerdings spärlich uns erhaltenen Malereien des Zoppo durchaus nicht beobachten können. Es ist demnach wohl zu erwägen, ob nicht der Zeichner dieses Skizzenbuches und damit auch des Hamburger Blattes im lombardischen Kunstgebiet zu lokalisieren ist. Ein kapitales Stück ist Nr. 3, die Studie des Fra Filippo Lippi zu einem Fresko im Dom von Prato. Die feine Silberstiftzeichnung eines Jünglingsaktes Nr. 4 wird mit guten Gründen Sandro Botticelli zugewiesen. Ein recht gutes Blatt aus der bekannten, weit verstreuten, heute dem Davide Ghirlandajo zugewiesenen Zeichnungengruppe ist Nr. 5, drei Jünglingsfiguren. Zu den vier Originalen des Leonardo hat der Herausgeber, dessen spezielle Arbeiten auf diesem Gebiete bekannt sind, treffende Anmerkungen gemacht. Nr. 7, die Studie zur Anbetung der Hirten, wird ganz richtig in den Anfang der achtziger Jahre versetzt und vermutungsweise mit der von dem Moro an Kaiser Maximilian übersandten Natività in Verbindung gebracht. Durch den Hinweis auf die von Leonardo auf der Rückseite von Nr. 8 aufgeschriebenen Worte wird die Darstellung Aristoteles und Phillis überzeugenderweise dem Kreis der allegorischen Darstellungen nahe gerückt. Die Verbindung der kontrapostreichen Sebastians-Figur mit dem großen Dürer-Holzschnitt der Kreuzigung ist absolut richtig. Nur ist darin wohl ein weiterer Beweis der direkten Bekanntschaft Dürers mit Werken Leonardos zu erblicken, ohne daß der Umweg über die Darstellungsformen des Antonio del Pollajuolo notwendig erscheint. Der Karikaturenkopf in Rötel ist mit Recht als Original aus Leonardos mittleren Jahren mit aufgenommen. Mit der wertvollen Silberstiftzeichnung Nr. 11 betreten wir das vielumstrittene Gebiet der Werkstatt des Ambrogio de Predis, dessen Name für vorliegendes Blatt allerdings mit größerem Recht genannt werden darf, als in vielen andern Fällen. Auf einige dem Fra Bartolomeo zugewiesene Blätter sowie ein Merkblatt größeren Formats, das viele Zeichnungen nach sehr verschiedenartigen Bildern und Skulpturen enthält, folgt die von

dem Herausgeber mit Recht der Frühzeit Raffaels zugewiesene schöne Kreidezeichnung des heiligen Sebastian. Eine sehr bedeutende Kompositionsstudie der Madonna mit Heiligen wird Timoteo Viti, eine Kreidezeichnung des heiligen Sebastian dem Sodoma zugeschrieben. Sehr repräsentable Blätter des Pontormo und Barocci sind Nr. 19 und 20 der Publikation. Eine bravouröse Kompositionsstudie des Corrado Giaquinto, ein büßender Mönch (schwerlich als heiliger Hieronymus zu benennen) des Magnasco leiten zu der schönen Gruppe venezianischer Settecento-Zeichnungen über. Da findet man des Antonio Canal Sängerchor aus San Marco, eine wundervolle Lagunenstudie des Francesco Guardi, endlich fünf Blätter des Piranesi, unter denen namentlich die in Tiepolesker Manier gezeichnete und lavierte Karnevalsgruppe eine Überraschung gewährt.

Die Mappe italienischer Handzeichnungen aus der Hamburger Kunsthalle vereinigt alle Vorzüge, welche für eine Publikation dieser Art erwünscht sind. Die Auswahl der Zeichnungen ist mit sicherem und feinem Empfinden für die Qualität vorgenommen worden. Die erläuternden Anmerkungen enthalten in knapper und präziser Form ein reiches wissenschaftliches Material. Die Reproduktionen dürfen als absolut mustergültig bezeichnet werden, wie es bei den Mappen der Prestel-Gesellschaft nunmehr schon selbstverständlich ist.

Wilhelm Suida

H. LEPORINI: DIE KÜNSTLERZEICHNUNG. (Band 30, Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler.) Richard Carl Schmidt & Co. Berlin 1928.

KARL GARZAROLLI-THURNLACKH: DIE BAROCKE HANDZEICHNUNG IN ÖSTERREICH. Amalthea-Verlag, Wien.

Seitdem Meder seine große Publikation über die Handzeichnungen in der Albertina herausgab, mehren sich die Werke aus diesem früher vernachlässigten Gebiet der Graphik. Leporini macht in einem Handbuch den Versuch, den Laien in das theoretische und künstlerische Bereich der Handzeichnung einzuführen. Er wandelt dabei auf Meders Pfaden, ohne dessen starke Anschauungskraft und intime Vertrautheit mit der Materie zu besitzen. Sehr schätzenswert sind die beigefügten Listen, vor allem diejenige über Auktionspreise. In der Rubrik der Öffentlichen Sammlungen von Handzeichnungen fehlen wichtige Zentren wie die Brera, Prag und Donaueschingen. Immerhin kann das Buch dem Sammler eine willkommene Orientierung gewähren, die durch die reichen Abbildungen unterstützt wird.

Carzarolli-Thurnlackh wagt sich in das noch unerforschte Terrain der österreichischen Barockzeichnung. Er geht sehr vorsichtig etappenweise vor, indem er zuerst das umfassende, österreichische Barockproblem in der Malerei behandelt, dann auf die Stellung und Bedeutung der Handzeichnung im allgemeinen eingeht und schließlich den Versuch macht, eine Charakteristik der einzelnen zeichnenden Künstler zu geben.

Das von echter Verehrung diktierte Werk gibt vielfachen Aufschluß. Reproduktionen von erlesenen Zeichnungen geben dieser Publikation Gewicht.

S. Schwabacher

*

SVEND DAHL: GESCHICHTE DES BUCHES. Mit 74 Abbildungen. K. W. Hiersemann, Leipzig 1928.

Diese Geschichte des Buches erschien ursprünglich (1927) in dänischer Sprache. Die gute Aufnahme, die das Werk fand, legte den Gedanken an eine deutsche Übersetzung nahe, und es muß dem Verlage K. W. Hiersemann als ein großes Verdienst gebucht werden, die interessante Arbeit nunmehr einem größeren Leserkreise zugänglich gemacht zu haben. Bei der Übertragung aus dem Dänischen ins Deutsche, die von Lina Johnsson besorgt wurde, wurden auch zweckentsprechende Veränderungen vorgenommen. Jene Abschnitte, die sich besonders eingehend mit der dänischen Buchkunst befaßten, wurden gekürzt, dafür der Anteil des deutschen Kulturgebietes an der Entwicklung der Buchkunst und des Bibliothekswesens bedeutend ausführlicher behandelt.

Der große Erfolg des Buches liegt im wesentlichen darin, daß der Autor die zusammenfassende Darstellung eines Themas unternahm, für das gerade jetzt sich ein stetig wachsendes Interesse kundgibt. Über die Geschichte des Buches im allgemeinen, wie über Spezialgebiete, gibt es eine umfangreiche Literatur, die verstreut, vielfach veraltet, oft an nicht leicht erreichbaren Stellen niedergelegt, jedem, der nicht engster Fachmann ist, schwer erreichbar ist. — Die Aufgabe, einen allgemeinen Überblick über das Buchwesen vom Altertum an bis zur Gegenwart in klarer und übersichtlicher Form zu geben, ist dem Verfasser vollständig gelungen und jeder »Bücherfreund« wird ihm dafür aufrichtig Dank wissen. Wenn Ref. im folgenden einige Einwände nicht unterdrücken kann, mögen diese im Sinne einer Anregung, die sich in der nächsten Auflage auswirken möchten, angesehen sein.

Vor allem scheint Ref. die irische und romanische Epoche (S. 37) doch etwas zu kurz und summarisch behandelt; auch ist die Persönlichkeit Gutenbergs nicht ihrer Bedeutung entsprechend herausgearbeitet. — Im Kapitel über die Bücher Kaiser Maximilians wird der »Teuerdank« eine allegorische Schilderung seiner Abenteuer auf seiner »Hochzeitsreise« nach Burgund bezeichnet, was wohl auf ein Versehen der Übersetzerin zurückzuführen sein dürfte. Eine »Brautfahrt« und eine »Hochzeitsreise« (S. 112) sind denn doch recht verschiedene Angelegenheiten!

Es fehlt die Entwicklung des Musiknotendruckes von den Versuchen Hans Froschauers in Augsburg (1473), dem Druck der Figuralmusik durch O. Petrucci in Venedig an bis zur typographischen Lösung des Notendruckes durch J. Breitkopf und dem modernen Notendruck, wie auch die Erwähnung des Blindendruckes — des L. Brailleschen Alphabets —, der gerade nach dem Kriege steigende Bedeutung erlangte. Auch das von dem Deutsch-Amerikaner Caspar Herrmann erfundene Offsetverfahren müßte in einer Neuauflage kurz beschrieben werden.

Bei Besprechung der Universitätsbibliotheken vermißt Ref. die Wiener Universitätsbibliothek, wie auch die Bibliotheken der österreichischen Barockklöster, die in ihrer einzigartigen Prachtentfaltung zu den großartigsten und eigenartigsten Erscheinungen der Bibliotheks-Kultur gehören.

Anton Reichel

E. CONSENTIUS: DIE TYPEN DER INKUNABEL-ZEIT. Eine Betrachtung. Berlin, W. de Gruyter, 1929.

Seit Jahrzehnten konzentriert sich die Inkunabelwissenschaft fast ausschließlich auf die Erforschung und systematische Gruppierung der Typen. In dem genial angelegten Typenrepertorium von Konrad Häbler haben diese Bestrebungen ihren vollkommensten Ausdruck gefunden. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß fast alle Arbeiten der zwei letzten Jahrzehnte über Wiegendrucke, von den kleinsten Aufsätzen bis zum Gesamtkatalog im Banne der Häblerschen Ideen gestanden sind. Häbler, der, wie bekannt, sich auf bedeutende Vorarbeiten speziell auf Proctor stützen konnte, hat den Grundsatz formuliert, daß die Gestalt der Typen von der größten Bedeutung für die Inkunabelforschung wäre und daß die Identifizierung unsignierter Drucke durch das Erkennen der Typen, ja beinahe nur durch den systematischen Typenvergleich wirklich erfolgreich durchgeführt werden könne. Diese überragende Bedeutung, die der Type bei der systematischen Ordnung der Drucke zugewiesen wurde, war nur dann aufrecht zu erhalten, wenn es gelang zu beweisen, daß die Type imstande ist, den individuellen Charakter eines Druckers zu repräsentieren oder, wie der kunsthistorische Terminus lauten würde, daß sie die »Handschrift« einer Persönlichkeit verrät. Häbler glaubte sich zur Annahme berechtigt, der Type der Wiegendrucke diesen persönlichen Charakter zuzuschreiben, der die Drucker unserer Inkunabeln zu künstlerischen Persönlichkeiten stempeln würde. Diese Ansicht beruht auf der Hypothese, daß jeder Drucker sich sein Typenmaterial selbst hergestellt habe. Gegen eine derartige Annahme haben schon seit Jahren vereinzelte immer wieder Stellung genommen. Wir wußten, daß Typen verkauft wurden. So hat, um einige Beispiele zu zitieren, Proctor nachgewiesen, daß die Type des Terenz (Ulm, Dinkmut, 1486) aus Italien importiert worden war. Die kleine gotische Type (Proctor 616), die zuerst 1473 in Mantua, dann in Venedig vorkommt, findet sich 1479 in Lyon und 1482 in Wien. (Claudin III, 216, Mayer I, 11.) Koelhoff und Kumme haben ihre Typen wahrscheinlich aus Italien bezogen. In Lyon wurden sehr häufig venezianische Typen verwendet. Auch Holzschnitte und Zierbuchstaben wanderten von Werkstatt zu Werkstatt. Aber erst Consentius hat in seinem Buch den hypothetischen Charakter dieser Annahme erkannt und untersucht. In einem äußerst temperamentvollen, nur leider ab und zu etwas zu scharfen Ton, hat er mit zwingenden Beweisen die Häblersche Theorie widerlegt. Seine Untersuchung des Problems, »Welche Bedeutung haben die Typen bei der Identifizierung unserer Frühdrucke?«, beruht auf zwei Punkten, 1. auf einer Durchforschung der Urkunden, 2. auf einer kritischen Würdigung des Materials.

Auf Grund der urkundlichen Quellen erscheint es mehr als wahrscheinlich, daß bereits im 15. Jahrhundert Typen gewerblich, also zum Zwecke des Wiederverkaufs hergestellt wurden. Eindeutig bewiesen ist, daß Typen 1. verkauft wurden (sei es von einem Drucker an einen Zunftgenossen oder, wie es nur sehr wahrscheinlich ist, von einer Schriftgießerei an einen Drucker), 2. daß sie verliehen wurden, 3. daß sie testamentarisch vermacht wurden. Damit ist der quellenmäßige Beweis geliefert, daß die Typen nicht geeignet sind, im Sinne der obenangeführten Definition Zeugnis für die »Handschrift« eines Druckers zu geben.

Die zweite, viel schwierigere Frage war, ob auch das Material, das als das Primäre vielleicht in erster Linie zu befragen gewesen wäre, mit dieser neuen, auf Grund von Urkunden gewonnenen Überzeugung übereinstimmt. Nun läßt es sich tatsächlich nachweisen (Consentius konnte sich darauf beschränken, in der Mehrzahl bekannte und bisher unwidersprochene Beispiele zu zitieren), daß identische Typen bei verschiedenen Druckwerkstätten vorkommen.

Da wir es nun als erwiesen annehmen müssen, daß ein großer Teil der Drucker ihre Typen nicht selbst geschaffen hat, es ist dabei gleichgültig, ob das außerhalb ihrer finanziellen Möglichkeit gewesen ist oder ob sie die handwerkliche Fähigkeit dazu gar nicht besaßen, sind wir zur Frage verpflichtet, ob denn die Drucker überhaupt ein Interesse daran hatten, in ihren Typen eine persönliche Note zu verraten. Als Ausdruck ihres künstlerischen Formwollens könnte es nicht gewertet werden, denn es fehlt das Selbstschöpferische. Wollten sie ihren Namen sozusagen der Nachwelt überliefern, so hätten sie das auf eine einfachere Weise im Drucke selbst tun können, wie es ja oft genug geschehen ist. Taten sie das nicht, so hatten sie ihre zwingenden Gründe dafür, sei es, daß

es ihnen unwichtig erschien oder daß es der Zensur wegen zu gefährlich gewesen wäre.

Consentius hat den Beweis geliefert, daß der Typenvergleich allein nicht ausreicht, unsignierte Drucke eindeutig zu identifizieren. Damit aber hat das Häblersche Typenrepertorium seine Bedeutung für die Inkunabelforschung keineswegs eingebüßt. Nach wie vor wird der Typenvergleich ein wichtiges Hilfsmittel bleiben. Nur seine alles beherrschende Stellung wird er verlieren. Wir können uns der Ansicht nicht mehr verschließen, daß die Identität der Typen noch kein zwingender Beweis für die Identität der Werkstätten ist, falls diese Annahme nicht noch durch andere Zeugnisse gestützt werden kann.

Unwillkürlich fühlt man sich veranlaßt, an die Morellische Methode (Vergleich der kleinsten Einzelheiten) der Kunstgeschichte zu denken, die auch zu versprechen schien, das Material mit mathematischer Sicherheit ordnen zu können. Auch hier mußte man erkennen, daß die Vielfältigkeit des Lebens sich nicht in eine einfache Formel bannen läßt. Es scheint, daß fast jedesmal, wenn eine geistesgeschichtliche Disziplin eine Methode gefunden hatte, die eine exakte Ordnung zu geben versprach, es sich nachträglich herausstellte, daß nur ein Teil der Probleme, die im Material liegen, erfaßt war und daß das gewonnene Bild falsch gewesen.

F. Reichmann

HERMANN DEGERING: DIE SCHRIFT. Atlas der Schriftformen des Abendlandes bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Berlin: Ernst Wasmuth 1929. XXXVII S., 240 Tafeln.

Der Schriftatlas, den Hermann Degering, der bekannte Palaeograph und Leiter der Handschriftenabteilung der Preußischen Staatsbibliothek, als Materialiensammlung für Schriftkünstler und als Anschauungs- und Vorlagenstoff für Kunstschulen zusammengestellt hat, verdient weitgehende Beachtung. Einer der besten Kenner des Schriftwesens hat hier aus der Fülle langjähriger praktischer Erfahrung heraus eine ganz neuartige Schriftmustersammlung geschaffen, wie sie in einer gleichen vortrefflichen Auswahl nach den Gesichtspunkten des für jeden Zeitgeschmack Charakteristischen und typisch Schönen bisher kaum vorliegt. Es ist besonders wertvoll, daß Degering die Verwendung der Schrift nicht nur in mittelalterlichen Handschriften und Frühdrucken vorführt, womit man sich sonst vielfach zu begnügen pflegt, sondern daß er auch ihre monumentale Wirkung in antiken, mittelalterlichen und neuzeitlichen Steininschriften und in Wirkteppichen in zahlreichen Beispielen zeigt. Sodann ist als besondere Eigenart dieses Buches zu begrüßen, daß der Schriftentwicklung im Zeitalter des Barock und Rokoko in einem sonst nicht üblichen Maße Rechnung getragen wird. Daß die mittelalterlichen Handschriften — das spezielle Arbeitsgebiet Degerings — in diesem Atlas nicht zu kurz gekommen sind, versteht sich von selbst. Gerade aus diesem Zeitabschnitt sind Schriftproben von ganz hervorragender Schönheit und künstlerischer Geschlossenheit der Schriftbilder in Originalgröße reproduziert, zum überwiegenden Teil nach den in der Preußischen Staatsbibliothek befindlichen Kodizes.

Außerordentlich dankenswert ist der dem Abbildungsmaterial vorausgeschickte Text, der eine gut orientierende Einleitung in die gesamte Geschichte der Schrift bietet. Man kann dem Gelehrten, der hier sein Wissen für eine künstlerische Idee eingesetzt hat, und dem Verlage, der die Sammlung sorgfältig vorbereitet und in einer vornehmen Ausstattung herausgebracht hat, zu diesem wohlgelungenen Werk aufrichtig Glück wünschen. Dieser 6. Band der Wasmuthschen Werkkunst-Bücherei dürfte sich bald viele Freunde in allen graphisch interessierten Kreisen schaffen.

J. Kirchner

JAN TSCHICHOLD: DIE NEUE TYPOGRAPHIE. (Ein Handbuch für zeitgemäß Schaffende.) Verlag des Bildungsverbandes der deutschen Buchdrucker. Berlin 1928. (Über 125 Abbildungen.)

Ein Buch von entscheidender Bedeutung. Es faßt zusammen und baut selbständig aus, was von vereinzelten Neuerern in führenden Ländern Europas ertastet wurde, ohne noch breitere Auswirkung finden zu können. Ein Markstein in der Geschichte der Typographie wird dieses Buch einst genannt werden, in Übersetzungen wird es bald vorliegen. Keiner wird es entbehren können, der nicht bald aus der Entwicklung ausgeschieden sein will. An der Münchner Meisterschule für Buchdrucker wirkend, also ganz von der Praxis her, hat der junge Verfasser kurze Geschichte der Typographie aus seinem neuen Gesichtswinkel heraus entwickelt, mit der neuen Malerei und Architektur ganz parallel gehende Grundsätze neuer Schriftgestaltung dargestellt, den überall siegenden Zusammenhang mit Photographie und andrerseits mit Normung aufgewiesen. Der praktische Hauptteil über neue Möglichkeiten des Signetes, Briefes, Plakates, Schildes, Inserates, Buches und der Zeitschrift werden der Entwicklung dieser Dinge neue Wendung geben, über bloßes Flickwerk der Reformistenzwischengeneration gründlich hinausgehend und weithin in die Zukunft führend.

Man sollte diese junge Kraft, die (in München natürlich unerkannt) durch Plakate völlig neuen Geistes und erster Qualität in verschiedenen Ländern bekannt wurde (in einem eben erschienen Pariser Werk über das neue Plakat spielt sie bereits entscheidende Rolle für das junge Deutschland), an praktisch wie theoretisch weiterhin wirkende Stelle berufen.

Roh

*

MAX OSBORN: DIE KUNST DES ROKOKO. Propyläenkunstgeschichte XIII. Berlin, Propyläenverlag, 1929.

Unter der Stilbezeichnung Rokoko faßt der von Osborn besorgte Band die Kunst des 18. Jahrhunderts zusammen. Beabsichtigt war, das als Einheit darzustellen, was durch stark differenzierte Übergänge vom Spätbarock bis zum Beginn des Klassizismus an Kunstwerken produziert wurde. Daß diese Einheit nur eine oberflächliche, beweisen die Ergebnisse neuerer Forschung, die die Phase des Spätgotik bis gegen die Mitte des Jahrhunderts, die des Klassizismus bereits im dritten Viertel erkennen lassen. Der Name Rokoko bleibt demnach nur einer kurzen Spanne, die genau dem Louis XV. entspricht, überlassen. In dem vorliegenden Bande sind die widersprechendsten Tendenzen unter Rokoko begriffen, einesteils die »barocke« Kunst der Kirche, die internationale Kunst der Höfe — hier trifft der Begriff Rokoko noch am besten zu — und die bürgerliche, schon stark klassizistisch gefärbte Kunst des dritten Standes. Osborn hat das schwer fixierbare Neben- und Nacheinander dieser begrifflich schwer zu erfassenden Epoche, die durch vielfach wissenschaftlich noch nicht erforschte Gebiete führt, weislich zu durchdringen verstanden. In seiner Darstellung beschränkt er sich auf feuilletonistische Schilderung der kulturellen und künstlerischen Tendenzen der Zeit, der spielerischen Eleganz des Rokoko entsprechend, bewußt verzichtet er auf Belastung des Stoffes durch wissenschaftliche Exkurse. Der wie allen Bänden der Propyläenkunstgeschichte wichtige Abbildungsteil enthält, nach Ländern geordnet, Beispiele der Architektur, Plastik und Malerei, am Ende gesondert das Kunstgewerbe und die reinste Schöpfung des 18. Jahrhunderts, das Porzellan, in gut gewählten Beispielen. Die Auswahl der Abbildungen, ausnahmslos bekanntes Material, ist für die Charakteriesierung des Begriffs Rokoko im allgemeinen ausreichend. Ohne daß eine wichtige Äußerung des Kunstwollens übersehen wäre, wünschte man breitere Berücksichtigung mancher Gebiete, so der süddeutschen Architektur — wo blieben bildliche Proben Lucas von Hildebrandts, der Asam, Fischer von Erlach u. a. —, der französischen, englischen und spanischen Architektur, der italienischen Malerei. Ausstattung des Bandes und Reproduktionen, an keiner anderen Stelle so umfassend geboten, von oft gerühmter Qualität. Scharf

WILHELM DORN: MEIL-BIOGRAPHIE. Verlag von Gsellius, Berlin 1928. Preis brosch. 28, geb. 30, Leder 60 RM.

Hier liegt ein Werk eifriger Forscher- und Sammlerarbeit vor, dazu bestimmt, Joh. Wilh. Meil, den qualitätvollen und künstlerisch ebenbürtigen Zeitgenossen Chodowieckis, einen unserer liebenswürdigsten Buchillustratoren um die Wende vom 18. zum 19. Jahrh., aus unverschuldeter Vergessenheit zu reißen. So entstand ein sehr brauchbarer und verläßlicher Katalog, mit zahlreichen und guten Wiedergaben Meilscher Kompositionen ausgestattet, die auch dem dieser Kunst Fernerstehenden einen vorzüglichen Einblick in das Werk und die Schaffensart des Künstlers geben. — Als Einleitung auf ein paar Dutzend Seiten das Leben des Künstlers, das sich hauptsächlich in Berlin abspielte, in klarer und auch kritischer Weise dargestellt, sein Verkehr mit dem Kreise um Lessing und Nicolai, seine Bemühungen um die Auffrischung der Akademie, deren Direktor er war. Dann der chronologisch geordnete, 612 Nummern umfassende, beschreibende Katalog; zum Schluß eine Autobiographie des Joh. Heinr. Meil, des älteren Bruders unseres Künstlers, sowie eine Denkschrift Meils über die Einrichtung einer Zeichenschule in drei Klassen für Handwerker an der Akademie. Alles in allem vermittelt das Buch einen guten Einblick in das Kunstleben und Schaffen der friderizianischen Zeit, für den man Dorn zu großem Dank verpflichtet ist. Herbert Klinkhardt

GABRIEL MOUREY: LA PEINTURE ANGLAISE DU XVIII e SIÈCLE. Paris et Bruxelles 1928. G. van Oest.

Ein sehr französisches Buch. Kein Wälzer mit tausend Anmerkungen und Belegen, sondern eine Plauderei, bewußt skizzenhaft in der Form (was man manchmal bedauern möchte). Die Schwere und Dumpfheit, die so oft deutscher Wissenschaftlichkeit anhaftet und nach Akten und Kolleg riecht, ist ins Heitere und Beschwingte umgebogen, und trotzdem ist in diesem Buch soviel Farbe, Umriß und Kritik enthalten, daß ein höchst lebendiges Bild des 18. Jahrhunderts in England, seiner Künstler, ihrer Schicksale und Werke entsteht. Ein kluges und persönliches Buch also, das den Leser von der ersten bis zur letzten Seite zu fesseln und zu belehren weiß, und besonders reizvoll auch deshalb, weil hier ein Franzose den Wurzeln einer Kunst nachspürt und ihre Ausdrucksformen und Gestaltungen würdigt, die so anders geartet sind als die seines eigenen Volkes, und denen er nun trotz mancher Vorbehalte und Einschränkungen gerecht zu werden sucht und auch gerecht wird.
In großen Zügen und knapper Formulierung führt uns der Verfasser den Werdegang der englischen Malerei bis zu ihrer überraschenden Blütezeit im 18. Jahrhundert vor, als weitere Kreise des Volkes von ihr ergriffen werden. Es ist die Kunst einer Nation, der es an Einbildungskraft in künstlerischen Dingen fehlt und die immer erst des Anstosses vom Auslande her bedurfte, um daraus Eigenes zu entwickeln. Diese Kunst aus zweiter Hand birgt mit Notwendigkeit schon einen gewissen Manierismus in sich, der besonders sichtbar wird auf dem Gebiete des Porträts (das den Hauptteil der Abhandlungen Moureys einnimmt). Hier greifen

die Großmeister auf die Kunst Holbeins und namentlich van Dycks zurück; aber was bei Reynolds und Gainsborough noch persönliches Empfinden, eigene Formung und Stil ist, wird allzubald ins Dutzend-, Hundert- und Tausendfache abgewandelt, verflacht, versüßlicht. Bei ihren Nachfolgern, den Romney, Hoppner, Lawrence und namentlich dann den Opie, Russell, Beechey usw., zeigt sich der Sieg einer brillianten Technik über den Gehalt, also eine Entwicklung, die sich im Werke von Reynolds selbst schon ankündigt, der zugleich höchste technische Meisterschaft und die Ansätze des Verfalls in seinem Schaffen vereint. Es ist dies ein Schicksal, dem Gainsborough und auch der Schotte Raeburn durch die eindringlichere und psychologischere Durcharbeitung ihrer Werke entgehen, da sie bei jedem Bild alles vorher Gelernte wieder vergaßen, jedesmal einen neuen Ausdruck suchten, von neuem begannen und unbestechlich schufen. — In der Historien- und der Wandmalerei findet der Autor überhaupt nichts von Bedeutung, in der Genremalerei ist es nur der eine Morland, letztes Glied einer Reihe, die, sehr überraschend und ohne Vorgänger, ganz aus dem Rahmen fallend und absolut englisch im Ausdruck, bei Hogarth begann und niemals wieder diese schlagende, oft bittere, zumeist moralisierende und satirische Prägnanz gewann wie bei dem Maler der Mariage à la mode. — Nur wenige Dezennien blühte die englische Malerei im Porträt und Genre, und was um die Jahrhundertwende von ihr bleibt, ist schwach. Allein die anfangs so ganz und gar abgelehnte Landschaftsmalerei hat durch franco-italienische und holländische Einflüsse und durch die hingebungsvolle und eindringliche Liebe einiger Künstler zur heimischen Natur, durch Wilson, Gainsborough und John Crome an Kraft gewonnen, ihre Blüte steht noch bevor, Constable und der vom Verfasser vielleicht zu sehr gepriesene Turner. — Man bedauert, daß sich der Autor so stark an die zeitlichen Grenzen seines Themas hält, und hofft, diese Meister in größerer Ausführlichkeit in einem späteren und ebenso geschmackvollen und reichhaltig illustrierten Bande behandelt zu sehen.

Herbert Klinkhardt

POMPEO MOLMENTI: TIEPOLO LA VILLA VALMARANA. Venezia, F. Ongania, Libreria Editrice.

Beim Ableben des verdienstvollen Verfassers lag bereits die Korrektur dieses Buches druckfertig vor. Molmenti war bekanntlich auch Mitarbeiter Gustav Ludwigs, mit dem er ein Carpaccio-Buch schrieb. Später befaßte er sich mit einer Tiepolo-Monographie, aber den Ruhm verdankte er seiner Geschichte des Privatlebens der Venezianer, welche unzählige Auflagen erlebte und in fremde Sprachen übertragen wurde. In seinem letzten Buch beschreibt er sehr anschaulich die Fresken Tiepolos in der Villa Valmarana zu Vicenza, die vollzählig (es sind 60 Malereien) gebracht werden. Herangezogen sind zum Vergleich weitere 23 Abbildungen. Tiepolo bekam den Auftrag, die Villa Valmarana im Jahre 1737 auszuschmücken, sonach ist es ausgeschlossen, daß sein Sohn Gian Domenico, der zu der Zeit erst zehn Jahre zählte, ihm behilflich war. Man sollte dies nicht ignorieren, weil an den Fresken mit chinesischen Sujets, die damals speziell in Frankreich in Mode waren, der Sohn dann erfolgreich anknüpfte. Diese geistreich witzigen Tiepolo-Fresken, die etwas Goyaartiges besitzen, sind zu den schönsten Schöpfungen der Villa zu zählen. Im übrigen entnahm er den Stoff der Mythologie und alten Dichtungen, wie der Ilias und Äneide, dem rasenden Roland und dem befreiten Jerusalem. Die Architektur malte der ausgezeichnete Mengozzi Colonna, ein Kenner der Perspektive ersten Ranges. Bewußt war es Molmenti, daß der Ruf seines großen Meisters sich heute Wandlungen unterzieht und daß man ihm Haschen nach äußerem Effekt, etwas Theatralisches, Manieriertes vorwirft. Jedoch muß zugegeben werden, daß Tiepolo ein Dekorationsmaler von Gottesgnaden war, und im schmissigen Vortrag, im Kolorit und oft in der kraftvollen Formensprache, die ihn auszeichnet, als Meister der Freskotechnik aller Zeiten gelten wird.

L. Brosch

FERNAND VALLON: FALCONET. Aux Imprimeries réunies à Senlis. 1927.

Dies ist nicht das Buch eines zünftigen Kunsthistorikers, sondern die Arbeit eines Arztes und vielleicht gerade deshalb von großem Reiz. Man spürt die Liebe des Autors zu diesem Künstler, dem er auch menschlich nahe zu kommen sucht, in dessen Wesen er sich vertieft. Und aus dieser Kenntnis versteht Vallon vieles plausibel zu machen, was sonst ungeklärt bliebe. Denn Falconet war ein zwiespältiger und schwer zu behandelnder Charakter, der oft über das Ziel hinausgetrieben wurde, sich für manches einsetzte, was unhaltbar war, der vermeintlichen Tadel oder Kränkung nur schwer ertrug und allzu leicht jedes Maß verlor und sich verbittert zurückzog. So war es in seiner Freundschaft mit Diderot und so auch in seiner Stellung zu Katharina II. am russischen Hof. Ein Mensch also, dem die Leichtigkeit fehlte, auch über Widerstände mit Eleganz hinwegzukommen. Verwunderlich ist dieses Bild des Menschen Falconet, da ja der Künstler Falconet der Meister war, der die reizvollsten und elegantesten Figürchen in Sèvres-Porzellan zu bilden verstand und auf diesem Gebiet eine Höhe erreichte, wie sie nur wenigen seiner Großplastiken eigen ist. Alles in allem läßt sich über das auch mit gesunder Kritik geschriebene Buch Vallons sagen, daß darin sowohl der Künstler wie auch der Mensch Falconet voll und ganz zu ihrem Recht kommen.

Herbert Klinkhardt

*

ALBRECHT FRIEDRICH HEINE: ASMUS JAKOB CARSTENS UND DIE ENTWICKLUNG DES FIGURENBILDES. Stud. z. dtsch. Kst.-gesch. 264. Heitz. Straßburg 1928.

Heines Carstens-Buch ist eine gute, fleißige, methodisch saubere Erstlingsarbeit eines Frühvollendeten, der, auf Riegel fußend, Leben und Werk des durch Fernow und Weimar mythologisierten Carstens klarlegt. Der Fall Carstens, der eben in ein neues Stadium tritt, ist noch keineswegs gelöst und verlangt eigentlich ein Meister-, nicht ein Gesellenstück. Das Problem der spätklassizistischen, präromantischen, wandlosen Monumentalkunst zwischen Dorik und Empire gehört zu den schwierigsten Fragen und ist ohne neue Vorarbeiten für das deutsch-römische Kunstwesen zwischen 1780 und 1810 kaum zu fördern. Die Filiation ist besonders verwirrt und schwierig. Deshalb konnte auch dies tapfere Buch nichts wesentlich Neues bringen und legt nur das Material für den Neubau zurecht. Dieser Wert sei voll anerkannt und betont. Daß Heine den schematischen Generationsbegriff verwendet, Weinbrenners Einfluß und Leistung nicht beachtet, die architektonische Berliner Schule, Füßlis Pionierarbeit, Kochs Werbekraft, die Expansion der Carstens-Schule (Wien, München, Stuttgart, Dresden, Weimar, Karlsruhe) unterschätzt, dabei auch das antiquarische romantisierende Element in Carstens Werk (Dürer, Ghiberti, Raffael, Faust) nicht in Rechnung stellt, sei gegenüber dem Verdienst, den genetischen Weg von Carstens zu den Nazarenern gesehen zu haben, nur nebenbei bemerkt. Uns fehlt vor allem das scharfe Zangengerät feinerer Begriffe und Kunstworte für die unterschiedlichen Arten und Abarten des barocken, klassizistischen, klassischen, romantisierenden, religiösen, neudeutschen Klassizismus, die mit ihren Art- und Stammfaktoren sehr der Erforschung bedürfen. Heines willkommenes und hilfreiches Buch ruft Dank und Gedanken für den tragisch Abgeschiedenen wach und läßt schmerzlich bedauern, daß sein erstes Buch auch sein letztes sein soll.

Eberlein

HEINZ STEINMEYER: MENSCH UND LANDSCHAFT DER ROMANTIK. Köln. J. P. Bachem.

Der Verfasser untersucht in dieser Arbeit das Verhältnis des Menschen, d. h. der Staffage, zur dargestellten Natur im Landschaftsbild der Romantiker. Auf Grund literarischer Belege ist anfangs ein eingehender Überblick über die Theorie der Staffage gegeben, wie sie bei Kunstkritikern der Zeit und in schriftlichen Aufzeichnungen der Künstler selbst zu finden ist. Im zweiten Teil behandelt der Verfasser die Werke der Hauptmeister der Romantik auf das Vorhandensein von Staffage, auf deren Wert für das Bildganze und auf die inhaltlich und formal verschiedenen Arten der Belebung einer Natur durch Menschen. Als geistesgeschichtliches Resultat dieser gründlich geführten Untersuchung ergibt sich ein von den allmeinen Ansichten über das Verhältnis des Menschen der Romantik zur Natur stark abweichender Schluß. Während allerdings in der romantischen Literatur stets vom Aufgehen des Menschen in der Natur gesprochen wird, glaubt der Verfasser jedoch aus der Tatsache, daß bei den meisten Malern der Romantik Mensch und Landschaft in formaler Hinsicht einander fremd gegenüberstehen und daß beide nur gedanklich zusammengehören, auf das gleiche Verhältnis zwischen Mensch und Natur auch im ganzen Geistesleben der Zeit schließen zu dürfen. Zwischen dem Menschen der Romantik und der Natur stand die Poesie als Vermittlerin, aber auch als trennende Schranke. In dieser Verneinung des bisherigen Gedankens der Einheit von Mensch und Natur in der romantischen Geisteseinstellung liegt das Neue des Buches. Ein Teil der Arbeit, die durch eine Reihe guter Abbildungen ausgestattet ist, beschäftigt sich gesondert mit der Rheinlandschaft der Romantik.

Dettmann

ERNST WÜRTENBERGER: I. A. D. INGRES. Eine Darstellung seiner Form und seiner Lehre. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel.

Ein Künstler, dessen stärkstes Erlebnis Ingres war, kommt auf Grund einer jahrzehntelangen Verehrung, einer verwandten Anlage und handwerklich technischer Erfahrung zur Darstellung dieses Phänomens. Bekenntnis einer Persönlichkeit, die um echte Werte ringt und einer starken Vernunft, die die Konsequenz im künstlerischen Tun des Meisters nachzuweisen sucht.

Großartige Zitate Ingres sind die Leitmotive, zum Beispiel: »Wenn meine Arbeiten etwas getaugt haben und auch jetzt ihren Wert behalten, so kommt das daher, weil ich sie zwanzigmal wieder vorgenommen und überarbeitet habe, weil ich sie mit der größten Gewissenhaftigkeit gefeilt und immer gesucht habe, sie zu verbessern«. Oder »Man muß dahin gelangen, daß man mit dem Bleistift, mit dem Pinsel, gerade so gut wie mit der Stimme, richtig singen kann. Die Richtigkeit der Formen ist das gleiche wie die Richtigkeit der Töne«. Oder »Nur diejenigen können wirklichen Vorteil aus der Arbeit nach dem Modell ziehen, die auch ohne Modell etwas Wirkungsvolles zu schaffen imstande sind«. Oder »Wenn Sie dies Bein häßlich sehen wollen, so weiß ich wohl, daß Grund dazu vorhanden ist; aber ich sage Euch: Nehmen Sie meine Augen, und Sie werden es schön finden« usw.

Würtenberger findet zu diesen Leitsätzen eindringliche Deutungen »Es erscheint, als ob vor Ingres keiner sich so an die Form angesaugt habe wie er. Wir müßten denn bis auf Mantegna, Dürer und Holbein zurückgreifen«. Oder »Wie die Leute sit-

zen, stehen, wie sie den Kopf auf den Schultern tragen, wie sie ihn neigen, wenden. Die leisen Drehungen des Kopfes zum übrigen Körper, die Haltung und Gebärde der Hände usw. ergeben immer neue, figurale Konstellationen«. Oder »Die Arabeske, das heißt die gefühlsmäßig gefundene Kurve des Umrisses, ist bei Ingres ebenso wie bei den gotischen Meistern das Bestimmende. Es wird ein Gesamtumriß gesucht, eine Körperkurve, die Anmut, Herbigkeit, Stolz usw. ausdrückt, die dann besonders bei der Gewandfigur durch die Binnenform unterstützt, gegliedert und kontrastiert wird. Zu der Arabeske trat nun bei Ingres ein neues Gefühl für das Räumliche des Körpers, für die Fülle der Form, das Bronzehaft-Ausgegossene«.

Würtenberger nimmt zur Kunst unserer Zeit einen kritischen Standpunkt ein. Auch wenn man diese Auffassung nicht teilt, versteht man, daß ein Maler, der die skulpturale Formung in der Malerei, die Überwindung der Fläche, über alles wertet, zu einer Negation impressionistischer und kubistischer Tendenzen kommen muß.

In diesem Buch überrascht im Gegensatz zu anderen Büchern von Künstlern, die meist Empfindungshaftes unsicher zum Ausdruck bringen, die strenge Logik der Schlüsse. Sascha Schwabacher

ADOLF FREY: DER TIERMALER RUDOLF KOLLER. Zürich und Leipzig. Orell Füssli, Verlag. 1929.

Zum 100. Geburtstage dieses bedeutenden, durch seine Beziehungen zu Arnold Boecklin in weitesten Kreisen bekannt gewordenen Schweizer Malers, erscheint, kunsthistorisch von Prof. Hermann Uhde-Bernays verständnisvoll eingeleitet, die längst vergriffene Biographie neu, die ihm sein Freund, der Schweizer Dichter Adolf Frey, gleich nach seinem Tode, 1906 geschrieben hatte. Damals war es, weil das dichterische Wort und die Schilderung der sehr interessanten Lebensgeschichte das Wesentliche an diesem Buche war, eine Biographie ohne Abbildungen. Jetzt ist es eine richtige Künstlermonographie geworden, mit annähernd 50 sehr schönen Wiedergaben von Kollers Hauptwerken nach Gemälden, Zeichnungen und Radierungen. Freys Text ist unverändert geblieben, über Kollers Kunst und seine Stellung in der Kunstgeschichte, im schweizerischen und deutschen Kunstleben, unterrichtet die Einleitung von Uhde-Bernays. Ein Spezialist auf dem Gebiete der Tierdarstellung war Koller, fast so ausschließlich Spezialist wie seine großen künstlerischen Ahnen, die Holländer, etwa Paul Potter, es gewesen waren. Und doch immer ein ernster, auf die wahren malerischen Probleme bedachter guter »malerischer« Maler. Sein Leben liest sich sehr spannend und schön. Wir haben nicht allzu viele derart intime Künstlerbiographien. E. Waldmann

*

CHARLES BOREUX: L'ART EGYPTIEN. G. van Oest. Paris und Brüssel 1926.

64 Lichtdrucktafeln geben einen Überblick über die Schaffensgebiete der ägyptischen Kunst. Diese Tafeln sind besonders willkommen, weil sie zum großen Teil hervorragende Stücke aus den reichen Schätzen des Louvre bringen, die vielfach gar nicht veröffentlicht oder in schwer erreichbaren Zeitschriften zerstreut sind. Der Text will die Tafeln begleiten und die zum Verständnis nötigen Unterlagen bieten. Er bemüht sich also weniger um neue Erkenntnisse, so daß sich ein näheres Eingehen auf Einzelheiten erübrigt. Nur zur Schilderung der Amarnakunst sei in aller Kürze Einiges bemerkt.

Die in der Tat innerhalb der Amarnakunst vorhandenen starken Gegensätze zwischen realistischem und idealistischem Stil glaubt Verf. so deuten zu können, daß die Künstler von Amarna im Relief realistisch, in der Rundplastik idealistisch gearbeitet hätten. Diese an sich schon ganz unmögliche These wird geradezu ad absurdum geführt sowohl durch die neuerdings in Theben ans Licht getretenen Statuen aus den ersten Jahren Amenophis' IV., die den Realismus auf die Spitze treiben, als auch durch Reliefs von der Art der farbigen Berliner Skizze des Morgenspaziergangs des Königspaares, eines bezeichnenden Beispiels des idealistischen Stils. Die Erklärung des Befunds ist auf ganz anderem Wege zu suchen. Beide Stile stehen vielmehr in zeitlicher Abfolge zueinander. In den ersten Jahren, die dem Bruch mit der Vergangenheit folgen, kann der König sich nicht genug tun in der Abkehr von der »Schönheit« des bisherigen Stils und der Ausbildung des neuen Realismus. Dieser Periode gehören die jüngst entdeckten Werke aus Theben an, wo der König vor der Neugründung von Amarna nur wenige Jahre residierte, aber auch die Reliefs der Gräber von Amarna, deren Anlage der König noch von Theben aus befahl.

In den späteren Jahren Amenophis' IV. wandelt sich der realistische Amarnastil in einen idealistischen, der die Reformationszeit überlebt und noch die Zeit Tutanchamons so völlig beherrscht, daß sich Werke seiner Zeit nicht ohne weiteres von solchen aus den letzten Jahren Amenophis' IV. unterscheiden lassen.

Mit der hier gegebenen Deutung erübrigt sich auch die unmögliche Boreuxsche Konstruktion eines Gegensatzes zwischen religiöser und profaner Kunst. — Noch ein Irrtum sei berichtigt. Die farbige Büste der Königin Nofretete aus Amarna ist nicht während des Krieges nach Deutschland gelangt, sondern ist auf Grund des von der ägyptischen Altertümerverwaltung und dem Vertreter der Deutschen Orient-Gesellschaft unterzeichneten Teilungsprotokolles der Ausgrabungsergebnisse bereits vor dem Kriege nach Berlin gebracht worden.

Walther Wolf

GEORGES CONTENAU: L'ART DE L'ASIE OCCIDENTALE ANCIENNE. G. van Oest. Paris et Bruxelles 1928.

Contenau greift in seinem Überblick über die Kunst der alten Völker Vorderasiens räumlich wie zeitlich sehr weit aus. Nicht nur das Zweistromland und Kleinasien schließt er in seinen Betrachtungskreis ein, sondern auch Phönizien, Syrien und Palästina einschließlich Baalbek, Palmyra und Petra. Natürlich ist bei einem so weit gespannten Rahmen auf rund 50 Seiten kein Eingehen auf Probleme irgendwelcher Art möglich. Die 64 Lichtdrucktafeln (von bemerkenswerter Güte) bringen unter anderm eine Reihe von neuerdings oder noch gar nicht bekannt gewordenen Werken des Louvre, der ja seit langem einen ganz außerordentlichen Bestand an Werken des alten Vorderasien besitzt und diesen in neuerer Zeit offenbar in ausgezeichneter Weise zu ergänzen bemüht gewesen ist.

Walther Wolf

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS: »L'Art de l'Islam« par Raymond Koechlin et Paul Alfassa. Tome I. »La Céramique« par Raymond Koechlin. Editions Paul Morancé, Paris.

Die Pariser Museen haben in den letzten Jahren eine Reihe von vorbildlichen Katalogen veröffentlicht. Den zwei Bänden »Islamischer Kunst«, die Gaston Migeon als Katalog des Louvre herausgegeben hat, läßt nunmehr das Musée des Arts Décoratifs in gleicher Aufmachung drei Bände »L'Art de l'Islam« aus seinen Beständen folgen. Der erste, der Keramik gewidmete Band ist soeben erschienen, ein zweiter soll Kupfer, Glas, Elfenbein, Holz und Teppiche, ein dritter Stoffe enthalten. In dem vorliegenden, von Raymond Koechlin bearbeiteten Band wird die von Migeon gewählte Form ausgebaut, so daß das Buch über den Katalog hinaus zum Nachschlagewerk und zur Einführung in die Islamische Keramik wird. Es umfaßt einen Text von 60 Seiten und 49 zum Teil farbige Tafeln. In einer kurzen Einleitung gibt der Verfasser eine Übersicht über die Geschichte der islamischen Keramik. Seine Darstellung ist knapp und klar, für einen mit der Materie nicht Vertrauten vielleicht zu gedrängt, so daß es empfehlenswert erscheint, zunächst die einzelnen folgenden Abschnitte zu lesen und die Einleitung als Schlußzusammenfassung zu benutzen. Der Katalog selber ordnet die Materie in kleinere nach Gegenden und Perioden eingeteilte Abschnitte, die im großen und ganzen chronologisch aneinandergereiht sind, so daß sich die gebotenen Beispiele mühelos in einen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang eingliedern. Jeder dieser Abschnitte besteht aus einer kurzen historischen Einleitung, einem ausführlichen Literaturverzeichnis und den beschreibenden Texten der in Abbildungen wiedergegebenen Stücke. Die einleitenden Texte verzichten auf Folgerungen, die das engere Gebiet überschreiten, sie können daher nur im Zusammenhang mit der »Geschichte der Keramik« am Anfang des Buches voll ausgewertet werden. Der erste Abschnitt behandelt die Funde in Fostât, deren Reichhaltigkeit natürlich bei dem beschränkten Raum nicht voll gewürdigt werden kann. (Eine der interessantesten Sammlungen signierter Schalenböden, die wichtige Einblicke in die Produktionsverhältnisse ermöglicht, besitzt die Islamische Kunstabteilung der Staatlichen Museen zu Berlin.) Bei der Mameluken-Keramik bleibt die Frage nach der Herkunft dieser Gattung offen; die Beziehungen zur byzantinischen Keramik sind noch nicht geklärt. In einem zweiten Abschnitt kommt Koechlin auf die nordafrikanischen Funde zu sprechen. Der Mirhab der Sidi Oqba in Kairouan leitet zu der umstrittenen Frage der Lüstertechnik über, deren Herkunft aus Persien angenommen wird. Die Verbindung der Funde der deutschen Ausgrabungen in Samarra mit denen der französischen Ausgrabungen in Susa ergeben für das 9. Jahrhundert nach Christus ein ziemlich klares und überraschend reichhaltiges Bild. Die Stellung von Raghes als Zentrum der Manufaktur in Persien wird skizziert. Wichtig erscheint hier der bisher in dieser Deutlichkeit u. W. noch nicht ausgesprochene Nachweis von Einflüssen der chinesischen Sung-Keramik auf die islamische Kunst. Die Zahl der Beispiele ließe sich vermehren.

Innerhalb der syrischen Keramik werden neben Rakka Baalbek und Damaskus als Produktionszentren genannt. Nach Damaskus lokalisiert Koechlin jene Albarellos und Schalen, die in mancher Hinsicht der Keramik von Sultanabad (Persien) verwandt erscheinen. Von besonderer Bedeutung sind die Ausführungen über die anatolischen Fayencen, denen, da sie in den Sammlungen des Museums besonders reich vertreten sind, größerer Raum gegeben wird. Die Stellung der Koubatcha-Keramik als Vermittlerin zwischen Persien und Anatolien wird bezweifelt. Als führendes Zentrum wird Nicaea wahrscheinlich gemacht, und zwar erkennt Koechlin in den sogenannten Kutayeh-Gefäßen eine erste, in den bisher nach Damaskus lokalisierten eine zweite und in den sogenannten Rhodos-Fayencen eine dritte Entwicklungsstufe der nicaeischen Keramik. Nach Damaskus wird eine kleinere Gruppe besonders großartig gezeichneter Fliesen gesetzt, Kutayeh nur mehr eine recht qualitätlose Ware des 18. Jahrhunderts belassen.

Schon diese flüchtige Angabe des Inhaltes, die sich übrigens auf einige besonders wichtige Punkte beschränkt, zeigt zur Genüge, daß dieser Katalog als wissenschaftliche Leistung außerordentlich bemerkenswert ist. Da eine zusammenfassende Entwicklungsgeschichte der islamischen Keramik immer noch nicht geschrieben ist, hat er als Bozzetto einer solchen eine über das eigentliche Thema eines Kataloges hinausreichende Bedeutung.

K. Erdmann

O. SIRÉN: HISTOIRE DES ARTS ANCIENS DE LA CHINE. Tome I. La Période Préhistorique. G. van Oest, Paris—Brüssel.

Eine brauchbare Geschichte der chinesischen Kunst — Traum einer fernen Zukunft — dürfte kaum weniger umfangreich sein als eine Geschichte der europäischen Kunst. Ein solches Fazit wird auf allen Gebieten von Zeit zu Zeit gezogen werden müssen. Für China hat man das aber noch nicht ernstlich und in der nötigen Breite gewagt. Das großangelegte Werk des beweglichen und mit den Methoden europäischer Kunstforschung besser als seine sinologischen Kollegen vertrauten Verfassers füllt daher zweifellos eine Lücke aus. Von den geplanten sechs Bänden liegt der erste, die archaische Epoche bis zum Ende des 3. vorchristlichen Jahrhunderts umfassend, vor. Die zeitliche Abgrenzung entspricht durchaus einer stilgeschichtlichen. Vor einer Kritik der Einzelheiten ist ein gewaltiges Verdienst des erschienenen Bandes hervorzuheben: er bringt neues Material. Der schwedische Forscher klischiert nicht zum zwanzigstenmal bekannte Dinge, was gerade auf dem Gebiet der ostasiatischen Kunst eine unnütze und unfruchtbare Einschränkung wäre. Er nutzt vielmehr den zum Teil sogar örtlich gesicherten Bestand aus, den Stockholm Andersson und Karlbeck verdankt und den man sonst nirgends brauchbar abgebildet findet.

Im Gegensatz zur Berliner China-Ausstellung, aber durchaus im Sinne des schwedischen Sammlungsbestandes, werden die neolithischen Funde nicht ausgeschlossen. Ihre Annäherung an die Donaugruppe des Neolithikums, nicht an Susa-Anau, trifft sicher das Richtige. Aber eine Überleitung von der Steinzeit zur alten chinesischen Kunst findet auch Sirén nicht, wie er überhaupt den in der Fachliteratur gewonnenen Ergebnissen wenig hinzuzufügen hat. Neu und für eine gründliche Untersuchung geradezu in der Luft liegend ist die auf eine Tafel beschränkte Gegenüberstellung chinesischer und mittelamerikanischer Altertümer. Jeder Versuch, chinesische Bronzen zu reihen, scheiterte bisher an dem Fehlen von Datierungsgrundlagen. Es bleibt der Kunstgeschichte nichts übrig als eine Typologie. Dabei können die für die Zeit um 1000 v. Chr. ziemlich gesicherten Bein- und Tonfunde nur bedingt herangezogen werden, denn sie gehorchen anderen Materialbedingungen. Sirén versucht nun, die Gefäße nach ihrem stilistischen Charakter zu reihen und stellt die mit fadenförmig aufliegender Ornamentik an den Anfang. Aber bereits bei dem Hauptstück dieser Gattung (Pl. 28) findet sich eingetiefte Zeichnung neben der plastischen Bildung, kurz, das Argument scheint mir nicht zwingend. Ich kann daher nicht allen Datierungen des Verfassers zustimmen. Der Dreifuß des Berliner Museums (Pl. 19) hat in seiner Dünnwandigkeit und in seiner mageren, fadenförmig aufliegenden Musterung zahlreiche Parallelen, die mehr auf das Ende als auf den Anfang der Epoche verweisen und vielleicht eine geographisch bestimmte Sondergruppe bilden. Ein Bronzegriff mit Türkisen (Pl. 16b) gehört nach den glaubwürdigen Aussagen des Importeurs L. Wannieck zu den Funden aus Liyü, also statt an den Beginn des vorchristlichen Jahrtausends ins 3. Jahrhundert. Sirén bringt zum erstenmal gute Aufnahmen des sog. Tuan Fang-Tischs, der jetzt im Metropolitan Museum steht. Auch diese Bronzen dürften nicht an den Anfang, sondern ans Ende der Chou-Zeit gesetzt werden. Umriß und Ornamentik wirken mehr archaisierend als archaisch, wie ein Barock, nicht wie eine ganz kultgebundene Kunst.

Eine köstliche Ts'in-Bronze New York (Pl. 104) zeigt an den vertieften Stellen Reste farbiger Paste, Pelliot hat kürzlich als erster auf diese wichtige Tatsache verwiesen. Dem sonst sehr zuverlässigen Übersetzer Buhot ist auf Seite 42 ein sinnstörendes Mißverständnis unterlaufen, er spricht von dem »Becher Kou, dessen Fuß durch eine Glocke« gebildet wird, meint aber die im Inneren des Fußes aufgehängte kleine Glocke. Das Ausschwingen von Füßen und Griffen kann nicht, wie Sirén Seite 56 behauptet, nur für die Han — sondern schon für die Ts'in-Zeit in Anspruch genommen werden. Allzu apodiktische Feststellungen bedürfen überhaupt der Korrektur, z. B. die, daß die Chou-Keramik keine Glasur gekannt hätte. Eine sicher sehr frühe Ton-Cikade in Berliner Privatbesitz harrt als Gegenbeweis der Veröffentlichung.

Das Jade-Kapitel verlangt wenig Anmerkungen. Ob das Loch am unteren Ende der Messer als zur Befestigung an einer Stange bestimmt gedeutet werden kann, erscheint fraglich, wenn man sich der stark gebogenen Messer erinnert, die unmöglich quer gesessen haben können. In einem, auch von Pelliot für einen Vogel gehaltenen Tier (Pl. 73) sieht Sirén einen Tiger.

Der zweite Teil des Buches verdient besondere Anerkennung, die zeitliche und stilistische Reihung der Spiegel oder der Agraffen bedeutet eine wesentliche Bereicherung der chinesischen Kunstgeschichte. Ein gleiches gilt für die überzeugende Unterscheidung zwischen dem raffinierten Stil des Staates Tch'ou und dem plastischen des Staates Ts'in im dritten Jahrhundert v. Chr. Aus den vielen Exkursen, die sich an das neue Material Siréns anschließen lassen, sei einer hervorgehoben. Die Kozlov-Expedition fand in der Mongolei eine durchbrochene Jade-Scheibe von weißlicher Farbe. Das überaus bedeutsame Stück hatte man der Berliner China-Ausstellung vorenthalten mit der Begründung, daß es vielleicht in späterer Zeit in das Han-Grab gelangt sein könnte. Sein fast neues Aussehen und die verwickelte Ornamentik waren schuld an den Zweifeln. Die Jade-Scheibe stimmt aber mit dem Muster eines in Stockholm befindlichen Spiegels (Pl. 85b) so außerordentlich überein, daß man sie mit Sicherheit in den Beginn der

Han-Zeit datieren kann. Solche Beweise für die Nützlichkeit des neuen Buches ließen sich noch vermehren.

Alfred Salmony

OSVALD SIRÉN: LES PEINTURES CHINOISES DANS LES COLLECTIONS AMERICAINES. 112 S., 200 Tafeln in Lichtdruck, 2°. Paris und Brüssel, van Oest, 1927. Preis 1000 fr. fr.

Dieser schon nicht mehr neueste Behälter für den Ablauf aus Osvald Siréns anscheinend unerschöpflichem Photographien-Reservoir wird den nicht allzu zahlreichen Freunden chinesischer Malerei große Freude machen. Die ausgezeichnete Organisation der beiden amerikanischen Museen, die mit wenigen Ausnahmen Sirén das Material geliefert haben, stellt zwar jedermann Photographien zur Verfügung, die den Lichtdrucken meist überlegen sind. Aber Photographien sind in den Vereinigten Staaten sehr teuer; man würde vermutlich etwa 200 Dollar aufwenden müssen, um zu haben, was der verdienstvolle Verleger hier für einen erstaunlich mäßigen Preis, etwa 40 Dollar, gibt — den Text nicht gerechnet. Gegenüber den Tafeln hat er in der Tat nicht allzuviel zu bedeuten, wie sein Verfasser wohl selbst zuerst zugeben wird. Bei den Tafeln aber kann ein Verdienst nur in der Auswahl liegen, und diese ist im wesentlichen den Katalogen der Museen in Boston und Washington gefolgt, die das Werk John Lodges sind, eines der besten Kenner ostasiatischer Kunst außerhalb Ostasiens. Es ist also kein Wunder, daß die älteren Hauptwerke sämtlich an ihrem Platze erscheinen. Dagegen weiß ich nicht, ob es nötig war, die neuere chinesische Malerei eigenen Stiles so vollkommen zu ignorieren. Sirén scheint allerdings ein Anhänger des merkwürdigen und weit verbreiteten Glaubenssatzes zu sein, daß in dem Jahre der Thronbesteigung der Ming (1368) die chinesische Malerei durch eine ebenso plötzliche wie unbegreifliche Katastrophe ums Leben gekommen sei. Worte wie »le pinceau est lourd comme dans la peinture du XVI e«, »époque où la belle phrase remplace la vraie poésie« und dgl. erinnern mich an meine Obertertianerzeit, wo in den bürgerlichen Kreisen Deutschlands noch die feste Überzeugung herrschte, daß es nach dem Tode des göttlichen Rafael mit der europäischen Kunst eigentlich nichts mehr auf sich gehabt habe. Allerdings erkennt man die Grundlage seines Urteils, wenn der Verfasser einen anscheinend sogar echten Lan Ying (Tafel 174) kritisiert »le rendu des diverses formes et matières de la nature est un peu superficiel, le peintre ne nous donne pas tout à fait l'illusion de leur réalité«. Es ist der Europäismus, der einen Chinesen alten Schlages zu der Äußerung veranlaßte: »Ihr Europäer schätzt die ältere chinesische Malerei nur deshalb höher als die neuere, weil sie Eurer Malerei ähnlicher ist.« Ich muß jedenfalls gestehen, daß ich mich über einen gelegentlichen Wang Hui, Wang Chien, Kung Hsien, Chin Nung, K'un-ts'an, Shih-t'ao oder ähnliche Meister der sprichwörtlichen Verfallszeit mehr gefreut hätte als über die mehr oder weniger geschickten Repliken von Sung-Landschaften, mit denen Sirén sein Werk aufpolstert. Warum fehlt z. B. der zweite Shên Chou († 1509) in Boston, ein geniales Werk eines Mannes, den ich, zu meiner Schande sei es gesagt, für eine der genialsten Künstlerpersönlichkeiten Ostasiens halte? Übrigens hat sich einer dieser späten Meister ohne Wissen und Willen des Verfassers doch eingeschlichen. Die Landschaft 191 heißt »attribué a Chao Tchin« (soll heißen Tchiou), »dit Tchou Hien« (richtiger umgekehrt, denn Tchou Hien ist der eigentliche Name, Chao-tchiou Beiname), ist aber groß und deutlich als Werk des K'un-ts'an (etwa 1625—1700) bezeichnet und 1674 datiert — womit über die Echtheit des Bildes natürlich nichts ausgesagt ist. Wir haben hier gleich einen hübschen Beleg für die reichlich eilfertige Art, mit der der Textteil, sicherlich nicht der Hauptteil des Werkes, aber die Hauptarbeit des Verfassers, zusammengeschlagen worden ist. In besondere Unkosten hat er sich nicht gestürzt, denn er beschränkt sich in der Regel auf einige stilistische Ranken um die kritischen Bemerkungen des Lodgeschen Zettelkataloges oder die längeren Betrachtungen Okakuras, die meist wörtlich abgedruckt werden. Auf eine Deutung der Motive, die dem Europäer meist unverständlich sind, aber bei der Bedeutung des Gegenständlichen für die chinesische Malerei unbedingt verständlich gemacht werden müßten, hat er sich nicht eingelassen, Bezeichnungen und Siegel — oft wichtige Kriterien zur Beurteilung der Echtheit — ganz summarisch erwähnt. Die wenigen tatsächlichen Angaben, die der Verfasser bringt, müßten aber zuverlässig sein, denn der kleine Meyer, der in Europa Fehler korrigieren hilft, ist für Ostasien leider noch nicht erfunden. Kleinigkeiten will ich dem Verfasser nicht anrechnen, will es ihm auch nicht übelnehmen, daß er selbst der geläufigen europäischen Literatur — die wahrlich nicht umfangreich ist — besseres hätte entnehmen können als er bringt (z. B. Kuan Tao-shêng, Tafel 125, nicht um 1300, sondern 1262—1319, Lan Ying, nicht erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern 1565 bis mindestens 1656). Irreführend aber wirkt es, wenn die ungefähren Daten in Waleys Index of Chinese Artists als Lebensdaten gebracht werden, z. B. Ku K'ai-chih 344—406, obwohl weder Geburts- noch Todesjahr des Meisters feststeht, oder wenn Text und Tafeln abweichende Angaben tragen (Tafeln 34—36 z. B. Text Li Song, Tafeln Li Kong-lin). Ich glaube auch nicht, daß das Verständnis erleichtert wird, wenn die einzelnen Teile der Langrollen bald in der Reihenfolge des Originals, bald in umgekehrter Reihenfolge, also mit dem letzten Teile zuerst, bald in gar keiner Reihenfolge gebracht werden. Wie soll der Beschauer den

Zusammenhang verstehen? Ganz unbegreiflich sind mir die gelegentlichen Bemerkungen über Pigmente und Seide wie »antérieure à la dynastie Ming, étant donné la maturité des pigments, du tissu etc.« oder »l'encre n'a pas mûri« oder »l'encre a pénétré profondément et montre les signes d'une grande ancienneté«. Glaubt der Verfasser, daß Tusche in 300 Jahren weniger tief eindringt als in 500 oder 1000? Das sind Phantasien, wie wir sie bei Bronzepatinen gewöhnt sind, aber bei Bildern nicht aufkommen lassen möchten. Da das Werk, die erste erschwingliche Sammlung sehr guter, guter und leidlicher chinesischer Bilder, wahrscheinlich sehr eifrig benutzt und ausgebeutet werden wird, gebe ich noch einige Berichtigungen und Ergänzungen. Das traditionelle Datum für den großen Landschafter der südlichen Sung Ma Yüan — Waley: blühte um 1190—1224 — kann nicht richtig sein, da in der chinesischen Literatur mehrere Bilder seiner Hand mit Aufschriften des Kaisers Kao Tsung (gest. 1187) erwähnt werden. — Für den größten Sung-Maler Li Lung-mien gibt Sirén die Daten 1040—1106; beide sind nirgends belegt, sie werden aber ungefähr richtig sein. — Tafel 9 Hou Kouai (im Register richtig Kouei) soll nach Okakura »vers la fin des T'ang« gelebt haben. Ich vermute ein Mißverständnis Siréns für »Later T'ang«, eine Dynastie, die 923—935 regiert hat. — Tafel 19 u. ä. Li T'ang kann nicht um 1100—1130 gelebt haben, wie Siréen nach Waley angibt. Er war beim Sturze der nördlichen Sung (1127) nahezu 80 jährig, die richtigen Daten wären also: um 1050—1130. — Tafel 32, 33 »Peinture d'arpentage« scheint mir keine sehr glückliche Übersetzung für chieh-hua. »Zollstock-Malerei« entspräche etwa dem chinesischen Ausdrucke. — Tafel 34 bis 36. Li Song »XIIe siècle?« hat etwa 1190—1265 gelebt. — Tafel 39. Text richtig Tchou Jouei, Register falsch Tcheou Jouei mit dem zugehörigen chinesischen Zeichen. Der in der Umschreibung infinitesimale Unterschied ist im Chinesischen so groß wie der zwischen Rembrandt und Manet. — Tafel 40. Kou Tö-k'ien lebte nicht Ende T'ang, sondern unter den südlichen T'ang, die 937—975 regierten. — Tafel 53. Im Register ist der Verfasser bei der Benutzung von Waleys Index ein paar Zeilen zu tief geraten und gibt an Stelle des Li Chan (um 1250) einen ganz anders geschriebenen Li Chan (um 1680—1755). — Tafeln 65—79. Der Text gibt fortgesetzt falsch Lou Hing-tchong oder Sing-tchong, die Tafeln und das Register richtig Lou Sin-tchong. — Tafeln 145 und 180. Es scheint dem Verfasser entgangen zu sein, daß beide Bilder Repliken desselben Originals sind. — Tafel 163. Nicht »attribué«, sondern voll bezeichnet, und da der Maler unbekannt ist, wohl echt. — Tafel 183. Das Motto des trotzigen taoistischen Gottes soll nach Sirén lauten: »Rien dans le Ciel ni dans la Voie Lactée ne saurait me vaincre.« Der aus nur vier Schriftzeichen bestehende Text, etwa: Ohne Meister Milchstraße läßt sich schwerlich eindeutig übersetzen, vom Himmel aber steht nichts da. — Tafeln 187, 188. Mögen die Bilder japanisch oder chinesisch sein, jedenfalls waren sie einst Besitz eines japanischen Tempels, des Sanshōgokokuji an den Ostbergen in Kyôto — wie die Aufschrift lehrt. — Tafel 165. Den bekannten Meister Wu Wei scheint ein Spaßvogel zum Mittel eines etwas boshaften Scherzes gemacht zu haben. Im Register wird der Name mit dem in Umschreibung gleichlautenden Grundworte des Taoismus »Nichttun« wiedergegeben. Ich will die Mahnung nicht aufnehmen, denn Siréns Tun hat recht Nützliches geschaffen, und auch das vorliegende Werk ist, nehmt alles nur in allem, nützlich und wertvoll. Aber etwas mehr Ruhe und Sorgfalt würde seinen Arbeiten gut tun.

Otto Kümmel

JÖRG TRÜBNER: YU UND KUANG. Zur Typologie der chinesischen Bronzen. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1929.

Die europäische Prähistorie verfügt nicht über Inschriften mit Zeitangaben. Sie behilft sich für ihre Datierung daher mit typologischen Reihen. Diesen Weg weist Trübner der chinesischen Kunstwissenschaft, sie hätte ihn längst beschreiten müssen. Eine Studie solcher Art hängt in der Hauptsache von der Sammlung und Reihung gleichartiger Kunstwerke ab. Dadurch, daß Trübner sich auf zwei Gefäßformen beschränkt, kann er seine Abfolge reich illustrieren und seinen wichtigsten Beispielen mehrere Tafeln einräumen. Das Prinzip, von einer Bronze Breit- und Schmalseite aufeinander folgen zu lassen, erweist sich als außerordentlich glücklich. Da die vorliegende Arbeit einen ersten Versuch darstellt, und da vor allem die früheste Stufe, von der die stilistische Reihung ausgeht, noch fast gefühlsmäßig bestimmt werden muß, seien hier abweichende Ansichten geäußert, die nicht immer eine Kritik, sondern meist mehr eine Anregung sein sollen.

Es ist gewiß nützlich und notwendig, die Umrißform und das Verhältnis von glatter und mit Zeichnung bedeckter Fläche so zu studieren, wie es der Autor tut. Aber deshalb darf die Ornamentik nicht vernachlässigt werden. Im Wechsel vom plastisch betonten zum zeichnerisch verflachten Muster liegt ein wichtiges Datierungsmoment. Den Ausgang der Untersuchung bildet bei Trübner der bekannte Tisch mit Bronzen im Metropolitan Museum. Daß er zwei zeitlich verschiedene Gruppen umfaßt, steht außer Frage. Doch gehören zu der älteren mehr Stücke, als Trübner glaubt. Sirén hat sie zusammengestellt (»Histoire des Arts Anciens de la Chine«, Paris 1929, Band 1, Tafel 36, 44 b, 45). Bei allen diesen kann man eine Zierlichkeit im Umriß und eine Auflockerung in der Ornamentführung feststellen, die innerhalb des vorchristlichen Jahrtausends mehr einen archaisierenden als

einen archaischen Stil vertreten. Im Umriß der Yu-Gefäße aus New York zwei mit dem Rücken (gemeint ist wohl mit dem Bauch) sich berührende Vögel zu erkennen, ist mir unmöglich. Daß bei einem Teil der Vertreter des Typs der Griff durch Druck auf Knöpfen aufsaß, scheint mir unwahrscheinlich. Zwei Datierungen sind unhaltbar: die mit Elephanten geschmückte Bronze der Sammlung Eumorfopoulos dürfte eher der Zeit um 600 als um 1000 v. Chr. angehören, den Fund von Hsin Cheng muß man mit Bishop nicht ins 6., sondern ins 4. Jahrhundert setzen, Pelliots frühe Datierung beruht auf einem Irrtum.

Der stilgeschichtlichen Gruppierung Trübners ist unbedingt zuzustimmen. Daher wird das Werk als Wegweiser zu kunsthistorischer Verarbeitung des chinesischen Altertums seinen Wert behalten. Die vorzügliche Bildbeschreibung vergißt keine Einzelheit, so daß die herrlich gedruckten Tafeln für den Sammler, der Orientierung braucht, wie für den vergleichenden Wissenschaftler vollkommen benutzbar sind.

Alfred Salmony

ERNST COHN-WIENER: ASIA

In diesem Buch, das soeben im Rudolf-Mosse-Buchverlag, Berlin, erschienen ist, gibt Ernst Cohn-Wiener auf 152 Seiten mit 120 eingefügten Abbildungen eine Einführung in die Kunstwelt des Ostens. In drei Abschnitten wird in großen Zügen und allgemeinverständlich die Kunst Indiens, Chinas und Japans und des Islam dargestellt, und angefügt wird ein Schlußwort, das prinzipiell zu der Frage »Asien und wir« Stellung nimmt. Die Abbildungen sind als gute Auswahl aus den besten Werken des reichen Denkmälerbestandes zu rühmen; und wenn es auch zum größten Teil Allbekanntes ist, was dargeboten wird, so ist dadurch doch die Gefahr vermieden worden, durch unbedeutende oder zweifelhafte Werke falsche Vorstellungen zu erwecken.

Es ist ein dankenswertes Verdienst des Verfassers, daß er gleich eingangs im ersten Abschnitt die Aufmerksamkeit auf die Gegensätzlichkeit von Osten und Westen lenkt. Den Prinzipien der Ordnung, Klarheit und des Organischen, die sich im Griechischen herausgebildet haben, steht im Osten, vor allem in Indien, eine wilde Phantastik gegenüber, Hemmungslosigkeit und ein Überschwang im Erotischen und Psychischen. Mit dieser grundsätzlichen Verschiedenheit hängt es zusammen, daß Architektur und Plastik in Indien einen ganz anderen Sinn haben als im Westen: keine funktionelle Durchbildung der Architekturglieder und ein Vorwalten von Schmuckhaftem und Stimmungswerten in der Skulptur, ein Vernachlässigen der »Gestalt« im griechischen Wortsinn. »Nie wird ein indischer Bau Architektur« und in der Plastik sieht man die Schönheit »nicht als Form, sondern als Nichtform, als das höchst erreichbare Unirdische«. Bei dieser Eigenart des Indischen empfindet man in dem Buche die häufige Anwendung der Begriffe »Kosmos« und »kosmisch« als unangemessen. Dies Wort ist zu sehr griechisch-abendländisch, schließt das Gebändigte und nach menschlichem Maß Gedeutete in sich ein, während in bezug auf Indien gerade die unbeherrschte Natur, das Universum oder »das Urwelthafte« bezeichnet werden soll. Ebenso ist die Antithese »Der Inder ist in erster Linie Gestalter, nicht Ordner — Plastiker, nicht Architekt« zwar geistreich kurz und bündig, aber begrifflich unzutreffend, da die Worte »Gestalt« und »Plastik« ihre eigentliche Berechtigung gerade in der klassischen Kunst haben; hier werden sie schlagwortartig mehr dem antithetischen Reiz zuliebe als um ihres Gehaltes willen gebraucht.

Anschließend an diese stilistische Bemerkung soll auch der zweite Abschnitt hinsichtlich des Stils der Darstellung gewürdigt werden, zumal man dem Inhalt gegenüber den Eindruck gewinnt, der Verfasser habe zu China und Japan nicht dasselbe persönlich-nahe Verhältnis wie zu Indien und zum Islam. Wölfflin hat einmal die Forderung aufgestellt, der Kunstschriftsteller möge sich bemühen, die Art seiner Beschreibung und seinen eigenen Stil dem Stil seines Gegenstandes anzupassen. Herr Cohn-Wiener wird dieser Forderung in besonderem Maße gerecht: man kann sagen, er schreibt einen orientalischen Stil. Wie in der japanischen Lyrik Anspielungen auf literarisch feststehende und bekannte Wortverbindungen sehr beliebt und ein Zeichen großer Kunstgerechtigkeit sind, schreibt der Verfasser anläßlich der Tang-Grabbeigaben: »Statt dessen bildet man nun Haus und Hof, den Kornspeicher und den Ziehbrunnen, Weib und Nebenweib, Ochs und Esel, die Wache und den Knecht.« Bei wem riefe nicht die Verbindung »Ochs und Esel« die Erinnerung an Weihnachtsbilder mit Ochs und Esel an der Krippe wach? (Zwar gibt es in China keine Esel, zumindest nicht unter Grabbeigaben, — aber was entschuldigt nicht die literarische Freiheit.) Auch das Prinzip der Reihung (etwas Ähnliches wie Riegels »unendlicher Rapport«), das den buddhistischen Sutren ihre merkwürdige monotone Klangfarbe gibt, läßt sich an dem angeführten Beispiel beobachten. An anderen Stellen spricht Cohn-Wiener selbst von der Grenzenlosigkeit und der strömenden Fülle indischer Phantasie und sagt, daß das Indische, während das Griechische ganz auf Struktur ziele, die »Oberfläche durchtaste«. Mit ähnlichen Worten könnte man auch Sätze seines Buches charakterisieren wie den folgenden: »Weiches Gleiten der Gewänder umschmiegt ruhevoll den plastischen Leib. Mit geschlossenen Augen und schweigendem Mund wehrt sich das Antlitz gegen die Außenwelt, und die Geste der rechten Hand hebt sich feierlich in schmiegsamen Gelenken. Sie ist keine Mudra mehr, keine ikonographische Gepflogenheit, sondern beseelte Bewegung. Lebender Rhythmus verbindet die Bodhisattvas mit dem Erleuchteten, nicht mehr die

bloße Zugesellung und die Gleichförmigkeit der Stilisierung. Die Kurven ihrer Leiber schmiegen sich ihm entgegen, ihre Hände heben sich leise, und ihre Gewänder sind wie zarte Begleitung zu dieser Melodie.« Endlich noch ein Beispiel, das an das Prinzip des Parallelismus erinnert, an jene Ausdrucksweise, die dasselbe doppelt zu sagen liebt: »Überlebensgroß sind sie monumentale Steigerung des Lebens zu großer Plastik.«

Den Islam kennt der Verfasser besonders gut — er hat nach eigenen Aufnahmen einige sehr imposante Illustrationen beigegeben — und er versteht es in dem umfangreichen, weitverzweigten Gebiet mit klaren Linien die Hauptzüge der Entwicklung zu zeichnen und in der Darstellung der »Kunst der großen Reiche« die Hauptrichtungen deutlich gegeneinander abzusetzen.

Zum Schaden des Buches ist ein kurzes Schlußwort hinzugefügt worden. Um Asien besonders herrlich erscheinen zu lassen, wird Europa darin herabgesetzt. Es ist wirklich nicht am Platze, von einer höheren Begabung Asiens zu sprechen, das »für jedes künstlerische Problem entschiedenere Lösungen, tiefere Formulierungen gefunden« habe, während in Europa »geistig und in Wirklichkeit alles näher beieinanderwohne«. Es erübrigt sich, die Sinnlosigkeit dieses Satzes durch Beispiele zu belegen und auf die irrige Ansicht einzugehen, die der Verfasser über die Bedeutung des Orients für die antike und mittelalterliche Kultur vorträgt. In diesen Sätzen des Verfassers dokumentiert sich eine Tendenz, die Ansehen und Wertung der mittelmeerländisch-abendländischen Kultur zu untergraben bestrebt ist.

M. Wegner

★

R. CANTINELLI: JOSEPH BERNARD. Paris et Bruxelles. Les éditions G. van Oest.

Aus dem sehr allgemein über Kunst gehaltenen Vorwort erfahren wir, daß der in Wien geborene Plastiker früh im Atelier des Vaters die Behandlung der verschiedenen Materialien und Farben kennenlernte. Joseph Bernard sei ein Einsamer, der ein poetisches Leben im eigenen Garten, in seinen schweigenden Zimmern oder in seinem weiten, von den Figuren seiner Träume bevölkerten Atelier führe.

Das reiche Abbildungswerk zeigt uns Skulpturen von 1880 bis heute. Keine ganz originelle Welt, aber ein von guter Tradition befruchtetes Oeuvre eines begabten Künstlers, das durch die ausgezeichnete Aufmachung dieser Publikation sich vornehm repräsentiert.

Sascha Schwabacher

STANLEY CASSON: SOME MODERN SCULPTORS. Oxford University Press, London 1928 bei Humphrey Milford.

Es ist für den Rezensenten schwierig, zu einem Buche Stellung zu nehmen, dessen Autor sich von vornherein auf ein bestimmtes Schönheitsideal festlegt — in diesem Fall die Ausdrucksformen der antiken griechischen und griechisch-byzantinischen Kunst —, mit diesem Ideal an eine Betrachtung der modernen europäischen Skulptur herangeht und Werturteile abgibt. Notwendigerweise müssen sie schief werden. Moderne Plastik ist ohne den Einfluß Rodins undenkbar und ebenso undenkbar ist es, ihr gerecht zu werden, wenn man das Schaffen Rodins ablehnt und die Wichtigkeit einzelner Künstler nur danach bemißt, wieweit sie sich von Rodin frei gemacht haben, in ihren Schöpfungen zur Antike hinneigen oder sogar ihre Werke »edle Einfalt und stille Größe« erreichen. Der Autor hat kein inneres Verhältnis zum synthetischen Genie Rodins, dem ein Torso genügte, die lebendige Schönheit, das Bewegte, auszudrücken, der Licht und Schatten, Haut, Blut und Fleisch, Geistigkeit und Temperament dessen zeigt, was Rodin darstellen wollte. Ihn einfach als Meister der »malaise« zu bezeichnen, geht nicht an. Man verwirft dadurch in Bausch und Bogen die gesamte moderne Kunst, ohne auf ihre Quellen und ihre geistige Haltung die erforderliche Rücksicht genommen zu haben. — Es ginge zu weit, zu sagen, ein Mensch mit solch ausgesprochener und bewußter Einseitigkeit sollte sich nicht über moderne Kunst äußern. Man darf nur kein objektives Urteil verlangen oder erwarten. Was entsteht, ist ein sehr persönliches Buch; persönlich schon in der Anlage und Auswahl der Künstler — Barye, Rodin, Maillol, Bourdelle, Bernard, Despiau, Meštrović, Rosandić, Gill, Gaudier-Brzeska und Epstein — über die, wenn sie der Geistigkeit des Autors zusagen, oft Glänzendes und Einführendes, Nachgehendes und Einleuchtendes zu lesen ist, das ein reichliches und gutes Abbildungsmaterial unterstützt.

Herbert Klinkhardt

A. H. MARTINIE: LA SCULPTURE. Les Éditions Rieder, Paris.

ADOLPHE BASLER: LA SCULPTURE MODERNE. Les Éditions G. Crès et Co., Paris.

Zwei Werke über moderne Plastik in Frankreich von Kunstgelehrten, deren Urteile auf eigener Anschauung beruhen. Der eine Verfasser, Martinie, mit optimistischem Enthusiasmus unserer Gegenwart gegenüberstehend, der andere, Basler, mit reifer Skepsis selbst noch die bedeutendsten Erscheinungen der neueren Zeit, einen Rodin, an einem zeitlosen Meister, an Michelangelo, messend. Aus der Verschiedenheit dieser persönlichen Einstellung erklären sich die sich widersprechenden, künstlerischen Wertungen. Aber gerade der Widerstreit der Ansichten ist anregend, zumal vor den echten Künstlerpersönlichkeiten unserer Periode dieselbe hingebungsvolle Andacht waltend ist.

Anziehend an beiden Büchern ist die Vertrautheit mit der Materie und das gerechte Bemühen, auch

die Plastik der in Paris ansässigen Ausländer in den Kreis der Betrachtung zu ziehen.
Der Leser erhält Auskunft über eine ganze Reihe moderner Bildhauer wie Bourdelle, Dalou, Schnegg, Bernard, Fernand David, Pompon, Dejean, Marcel-Jacques, Halou, Niclausse usw. und über die wichtigen Ausländer Manolo, Hermandez, Loutchansky, Gargallo, Brancusi, Kogan, Zadkin u. a., die durch viele Abbildungen gestützt ist. S. Schwabacher

ROGER AVERMAETE: LA GRAVURE SUR BOIS MODERNE DE L'OCCIDENT. Mit 230 Schwarzweiß- und 9 farbigen Abbildungen. Paris 1928. Dorbon aîné.

Der fast vergessene Holzschnitt wurde am Ende des 18. Jahrhunderts durch den Engländer Bewick zu neuem Leben erweckt. Allerdings war die Technik Bewicks, der in seinen Schnitten Tonwirkung anstrebte, eine andere, als die im 15. und 16. Jahrhundert geübte.
Die Erfindung Bewicks wurde der Ausgangspunkt einer Entwicklung, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts in den Leistungen eines Doré oder Menzel ihren Höhepunkt erreichte, um dann immer mehr zur reinen Reproduktion herabzusinken, bis sie schließlich durch die Erfindung der photomechanischen Reproduktion fast gänzlich verdrängt wurde. — Nicholson, Valloton, W. Morris und Gauguin sind die Herolde einer neuen Blüte der Holzschnittkunst, die wieder ganz aus dem Geiste der Technik heraus zu wirken sucht, und die jüngste Entwicklung hat gezeigt, daß allenthalben der Holzschnitt zu einem der bedeutsamsten Träger künstlerischen Formwillens geworden ist. — Zu dem vorliegenden, vom Verlage prächtig ausgestatteten Buche versucht der Autor das fast unübersehbar gewordene Gebiet des modernen Holzschnittes kritisch zu durchackern und die charakteristischen Strömungen und Persönlichkeiten aufzuzeigen. In diesem Sinne entspricht das Buch tatsächlich einem Bedürfnisse. Ein Bedürfnis, das so groß ist, daß der Wert der Arbeit auch dadurch nicht gemindert wird, daß der Verfasser im ersten Anhieb nicht immer das Wesentliche vom Unwesentlichen zu unterscheiden vermochte und ihm auch einige Künstlerpersönlichkeiten, die für das Gesamtbild von Bedeutung sind, gänzlich entgangen sind. Anton Reichel

ALBERT GLEIZES: KUBISMUS. Bauhausbücher 13. Albert Langen Verlag. München. Verdeutscht von Frau Eulein Grohmann.

Man kann nicht beurteilen, ob die schwierigen Deduktionen des Buches durch die notwendigen Umschreibungen der Übersetzung an Klarheit verloren haben. Jedenfalls sind manche Wendungen, zum Beispiel der immer wiederkehrende Bezug auf die romantische Kunst (man könnte sich eher einen solchen auf romanische denken) unverständlich.
Das wichtigste Prinzip dieser ästhetischen Kunstauffassung: Beschränkung der Malerei auf Wahrheit, auf ihre Flächenerscheinung wird gefordert. »Unter den der Malerei verfügbaren Materialien zur Realisierung der formalen Tatsachen war das erste und unbestreitbarste die Oberfläche der Leinwand oder die Wand«. Und »Die Natur dieser Fläche konnte mit dieser Vielheit von Zeit oder Raum (die jede frühere Zeit ausdrücken wollte) nicht in Einklang gebracht werden, weil sich die Fläche in einer für die Sinne absoluten Art als Ganzes darstellte. Die Sinne erfaßten sie gleichzeitig in allen ihren Punkten«.
Im dritten, kubistischen Stadium, das Gleizes als die radikalste Lösung des Problems der Malerei proklamiert, ist die Bildwirkung, das heißt im Sinne Gleizes »die rhythmische Gestaltung« auf Grund von Verschiebungen und Drehungen der Fläche erreicht.
Hier stutzt man schon. Woher leitet der Kubismus bei seiner Ablehnung jeglicher Illusion das Recht ab, in der Malerei die Verschiebung und Drehung der Fläche dadurch zu erreichen, daß, wie es in der allerletzten kubistischen Malerei geschieht, eine fiktive Fläche über die andere gemalt wird, die Sinne also gezwungen sind, sich mehrere Bildflächen übereinander vorzustellen? Das heißt, ein scheinbares oder wirkliches Volumen wird vorgetäuscht.
Welche Rolle spielt die Farbe in diesen Bildern? Gleizes antwortet »Die Farben wurden also auf die Fläche aufgetragen, nach der Art des Handwerkers, der die besondere Natur dieser Fläche achtet, sie entwickelten sich mit der Fläche und ihre Töne bestimmten den Wert der rhythmischen Gliederung in ihrer ursprünglichen Ausdehnung«.
Über solche Formulierung läßt sich nicht streiten. Es sind Glaubenssätze. Der Kubismus ist seinen Bekennern mehr wie eine Kunstrichtung. Er ist »Geistesverfassung, ein neues Gesetz, eine neue Epoche«. Der Kubismus soll die »künstlerische Erkenntnis ewiger Gesetze« sein.
Für uns, die wir nicht glauben, daß diese Theorie die Erlösung aus der Krisis der Malerei bedeute, steht doch fest, daß das konstruktive Bewußtsein, das sich im Kubismus ausdrückt, wenn nicht grundlegend, so doch fruchtbar für die Kunst der Zeit geworden ist. Architektur und angewandte Kunst (vor allem Plakatkunst) klären ihre Zwecke in kubistischen Gliederungen der Fläche, gerade weil sie rationale (nicht metaphysische) Bedürfnisse zu erfüllen haben — Bedürfnisse, die auch in der ihnen konformen, ästhetischen Gestalt sich spiegeln müssen. Sascha Schwabacher

★

KARL FEDERN: DAS ÄSTHETISCHE PROBLEM. Adolf Sponholtz Verlag, Hannover 1928.

Der Verfasser baut auf der Lehre Benedetto Croces seine eigenen Theorien auf. Form und Inhalt sind Einheit, aus schöpferischem Impuls um ihrer selbst willen entstanden. »Der künstlerische Ausdruck ist also der, der um seiner Form willen geschaffen wird, und diese Form muß derart sein, daß sie an jeder Stelle oder in jedem Augenblick eine bestimmte vom Künstler gewollte Stimmung hervorruft.« Ist dieses Postulat nicht zu scharf umrissen? Will jeder Künstler Stimmung hervorrufen und sind die tatsächliche Wirkung des Kunstwerks und die Wirkungsabsicht des Schöpfers indentisch?

Es wird polemisiert gegen die Überwertung der Kunstprogramme, Richtungen und Ismen. Wenn auch das Wesen der Zeit sich im künstlerischen Werk so gut wie im Leben dokumentiere, so sei das Kunstwerk nicht Frucht dieser Zeittendenzen, sondern in seinem wichtigsten Gehalt: Schöpfung, Persönlichkeitsausdruck.

Das Buch hat kulturelles Niveau, ohne in die philosophischen Urgründe und Abgründe des ästhetischen Problems zu gehen. Sascha Schwabacher

FRITZ STAHL: POTSDAM. Eine Biographie. Verlag Benjamin Harz, Berlin-Wien 1929.

Der verstorbene Kunstreferent des Berliner Tageblatts, ein Kunstschriftsteller von größtem Verdienst, nennt sein Buch über Potsdam mit Recht eine Biographie. Denn es erzählt das Schicksal dieser Siedlung von ihren Anfängen bis hinein in das Ende des 19. Jahrhunderts, nicht nur nach kunsthistorischen und künstlerischen Gesichtspunkten, sondern auch mit starker Herausstellung der geschichtlichen, volkswirtschaftlichen und kulturgeschichtlichen Tatbestände. Bernard Shaws Schlagwort: »hie Potsdam — hie Weimar« ist, wie alle Schlagworte, falsch. Man braucht nur den Abschnitt über den Soldatenkönig, des großen Friedrichs Vater, zu lesen, um zu wissen, was Potsdam schon damals nicht nur für die preußische, sondern auch für die deutsche Kultur bedeutet hat. Aber auch sonst hat Stahl viele Umwertungen aller Werte vorgenommen, besonders in der Frage nach Friedrichs des Großen Verhältnis zur Kunst, auch in der Frage nach dem Wirken der Baumeister, denen Potsdam sein Gesicht verdankt. Gontard bekommt ganz neue Bedeutung, und von dem Bildhauer Glume, einem der größten Talente des 18. Jahrhunderts, viel größer als die importierten Franzosen, wußte bisher eigentlich nur die Fachwissenschaft etwas.

Das Buch, in dem schönen klaren Deutsch abgefaßt, das man an Fritz Stahl oft rühmte, ist nicht nur ausgezeichnet geschrieben, sondern von starker Empfindung getragen. Es reiht sich, gut illustriert und geschmackvoll ausgestattet, Stahls andren Städtebüchern, denen über Rom und Paris, sehr würdig an. Stahls Tod ist und bleibt ein schmerzlicher Verlust. E. Waldmann

HANS THOMA: BRIEFWECHSEL MIT HENRY THODE 1889—1920. Verlegt bei Koehler und Amelang, Leipzig. Herausgeg. von Jos. August Beringer.

Briefe zweier Männer. Beide Führer eines Kulturabschnitts, der jetzt nach so kurzer Zeit schon ferne Vergangenheit ist.

Der junge Thode, noch nicht der gefeierte Universitätsprofessor, berühmte, wissenschaftliche Publizist und Künder von Richard Wagners Größe, tritt mit romantischem Enthusiasmus dem Maler gegenüber, dessen Kunst ihm eine Erneuerung deutschen Naturgefühls zu bringen scheint. Das Beste und das Gefährlichste von Thodes Persönlichkeit enthüllt sich im Verlauf dieser Korrespondenz, die durch drei Jahrzehnte führt: die hohe, formale Begabung, tiefe Bildung, Fülle der Einfälle, aber auch die Neigung zur Rhetorik. Bewunderungswerte Treue für die einmal erfühlte und erwählte Kunst, aber auch ein hochmütiges Sichverschließen gegen neue Kunsterlebnisse und dadurch eine Verbitterung, die aggresiv in ihrer Schärfe ist.

»Unter allen meinen zahllosen Schülern ist kaum einer und der andere, der meine Lehren beherzigt hat und sie vertritt. Sie gehen hin und kaufen für die öffentlichen Sammlungen die grauenhaften, frevelhaft alle Kunst vernichtenden neuesten Hervorbringungen des Pinsels und vertreten die Gemeinheit. Mein herrliches Arbeitsgebiet, die Kunstgeschichte, wird von der ganzen jungen Generation entwürdigt.« Trotzdem sind Thodes Schüler, zum Beispiel Waldmann, Valentiner, Redslob und Kaesbach durch ihre Kennerschaft und ihr künstlerisches Urteil zu Führern der lebendigen Kunstpflege geworden. Gerade Thodes geistiger Autokratismus weckte die Begabten seiner Hörer zum Widerstand und zur eigenen Entscheidung, während doch die breite, wissenschaftliche Erfahrung des Lehrers den jungen Menschen historische Kenntnisse vermittelte und seine unermüdliche Schaffensfreude bewundernswertes Beispiel gab.

Thomas Persönlichkeit ist runder, seiner selbst und des Handwerks gewisser: Der Maler ist sich seiner Fähigkeiten und seiner Beschränkung bewußt. Er tritt jovial und harmonisch in diesen Briefen auf. Auch in Krankheit und Leid hat er den Fatalismus des bäurisch naturhaften Menschen.

Das Leben beider — das scheint das Gemeinschaftliche, denn auch Thoma hat kein Interesse für das, was nicht in Beziehung zur Kunst steht — spielt sich im Kreise eines Bildungshumanismus ab, der rührend idealistisch in unserer Gegenwart wirkt, in einer Zeit, der die Spannungen der Wirklichkeit lebenswert sind, der diese Kontemplation des Gefühls überlebt vorkommt. Sascha Schwabacher

HANDBÜCHER DER KUNSTGESCHICHTE

DER NEUE BAND!

GOTIK IN SPANIEN

VON PROFESSOR DR. AUGUST L. MAYER. Groß-8°, 289 Seiten mit 155 Abb. . In Halbleinen M. 35.— (Band 3 der Handbücher der Kunstgeschichte)

Aus einer Besprechung der „Königsberger Hartungschen Zeitung"

Die Epoche der Gotik in Spanien zeigt, wie unlösbar die Entwicklung dieses Stiles auf der Pyrenäenhalbinsel mit der im übrigen Europa, vor allem in Frankreich und Deutschland, verknüpft ist, und so hat der Verfasser berechtigterweise nicht nur die spanische Gotik, sondern, wie der Titel ausdrücklich besagt, sämtliche Lebensäußerungen der »Gotik in Spanien«, also auch Schöpfungen, die von Deutschen, Niederländern, Franzosen, ja selbst von Italienern in diesem Zeitalter in Spanien geschaffen wurden, gewürdigt. In mehr als sechzig Einzelabschnitten, die unter Verarbeitung eines vielfach vollkommen unbekannten Materials und gänzlich neuer, selbständiger Forschungsergebnisse alle Gebiete des Kunstschaffens von der Architektur bis zur Kleinkunst in gleicher Weise berücksichtigen, werden die verschiedensten Erscheinungen der Gotik während zweier Jahrhunderte so eindringlich erfaßt, daß die im ersten Augenblick unzusammenhängend erscheinende Darstellung sich zu einem Ganzen von lebendigster Geschlossenheit formt. Für den Kunstfreund bietet das Buch mit seinen guten Abbildungen, darunter vielfach interessanten Details, die Erschließung eines in weiteren Kreisen so gut wie unbekannten Gebiets, für den Forscher zahlreiche im Text verstreute wissenschaftliche Neuentdeckungen, für Deutschland im besonderen die Überraschung, daß in Spanien bestimmte Entwicklungsverläufe und Einzelerscheinungen eine derartig auffallende Übereinstimmung mit der deutschen Entwicklung und mit deutschen Einzelwerken aufweisen, daß das Problem der Weiterverarbeitung gemeinsamer Vorbilder dadurch neu aufgerollt zu werden verdient.

BAND I:

ROMANISCHE SKULPTUR IN DEUTSCHLAND

VON HERMANN BEENKEN. Teil I. Groß-8° · 325 Seiten mit 206 Abbildungen · In Halbleinen M. 18.—
In Halbleder M. 24.— . . . . . Teil II erscheint 1929

BAND II:

DIE GOTISCHE BAUKUNST IN FRANKREICH

VON ERNST GALL. Teil I: Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des 11. bis gegen Ende des 12. Jahrhunderts. Groß-8° · 398 Seiten mit 201 Abbildungen . . . . . In Halbleinen M. 26.—

★

KLINKHARDT & BIERMANN ★ VERLAG ★ LEIPZIG

Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.